

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



ALARIDO

O feminino, a identidade e o outro na obra gráfica de Maria Beatriz

Breno Liguori Fernandes

Dissertação

Mestrado em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte

Dissertação orientada pela Professora Doutora Maria João Lello Ortigão de Oliveira

2019

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Breno Liguori Fernandes, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “Alarido: o feminino, a identidade e o outro na obra gráfica de Maria Beatriz” é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

BRENO LIGUORI FERNANDES

Lisboa, 04 de abril de 2019

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo de estudo as obras da artista portuguesa, Maria Beatriz, e sua relação com a história e identidade pessoal da artista. Desenvolvido a partir de quatro vertentes: mulheres na arte, o auto-retrato, a teoria do *Estádio do Espelho* de Lacan e o outro; o trabalho da artista será interpretado a partir da sua formação subjetiva, como sujeito e mulher, no mundo e na arte. Para, assim, evidenciar como essa formação se torna latente, reivindicadora e identitária, dentro das produções da artista.

Através de uma breve análise da história das mulheres na arte e do auto-retrato, iremos enquadrar o trabalho de Maria Beatriz dentro do universo feminino e do sujeito que o produz. Também analisaremos como a artista, ao longo das suas produções, prega a recuperação deste corpo, engessado pelas ideologias sociais, de volta ao domínio das mulheres, detentora destes corpos.

Depois, seguimos para a compreensão da formação do eu, passando por conceitos da psicanálise que irão esclarecer as bases da constituição identitária do sujeito, usando de referência a teoria lacaniana do *Estádio do Espelho*, de modo a esclarecer como a existência forma, afeta e molda o indivíduo e todas as suas ações. Há aqui, também, um breve estudo sobre a importância e papel do outro no desenvolvimento e formação individual, e também a fruição deste outro entre as obras de Maria Beatriz.

À partir do trajeto das mulheres na arte e aliado às teorias psicanalíticas, partiremos para a análise das obras da artista para compreender como esse material recolhido e absorvido, durante a sua vivência como ser existente, transforma e dá corpo à sua produção artística. Com este olhar empírico, iremos investigar o transbordamento de significantes em suas obras e analisar, à luz da sombra da sua história, como a artista revisita marcas, as aceita e, assim, renasce a partir das suas experiências como mulher e artista.

Palavras-Chave:

Maria Beatriz; feminino; auto-representação; Estádio do Espelho; o outro.

ABSTRACT

This research aims to study the production of the portuguese artist, Maria Beatriz, and its relation with the history and personal identity of the artist. Developed from four strands: women in art, self-portrait, Lacan's Mirror's Stage theory and the other; the work of the artist will be interpreted from her subjective formation, as subject and woman, in the world and in art. In order to show how this formation becomes latent, demanding and identitary within the artist's productions.

Through a brief analysis of the history of women in art and self-portrait, we will frame Maria Beatriz's work within the female universe and the subject that produces it. We will also analyse how the artist, throughout her productions, preaches the recovery of this body, plastered by social ideologies, back to the domain of women, the holder of these bodies.

Then we proceed to the understanding of the formation of the self, passing through concepts of psychoanalysis that will clarify the bases of the subject's identity constitution, using the lacanian theory of the Mirror Stage in order to clarify how existence forms, affects and shapes the individual and all his actions. There is also a brief study here on the importance and role of the other in the development and individual formation, and also the fruition of this other among the works of Maria Beatriz.

From the path of women in art and along with psychoanalytic theories, we will begin the analysis of the artist's works to understand how this material collected and absorbed, during her experience as an existing being, transforms and gives shape to her artistic production. With this empirical look, we will investigate the overflow of signifiers in her works and analyse, in the light of the shadow of their history, how the artist revisits scores, accepts them and thus is reborn from her experiences as a woman and artist.

Keywords:

Maria Beatriz; feminine; self-representation; Mirror Stage; the other.

A Mulher e a Casa

Tua sedução é menos
de mulher do que de casa:
pois vem de como é por dentro
ou por detrás da fachada.

Mesmo quando ela possui
tua plácida elegância,
esse teu reboco claro,
riso franco de varandas,

uma casa não é nunca
só para ser contemplada;
melhor: somente por dentro
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é dentro,
ou será, quando se abra;
pelo que pode ser dentro
de suas paredes fechadas;

pelo que dentro fizeram
com seus vazios, com o nada;
pelos espaços de dentro,
não pelo que dentro guarda;

pelos espaços de dentro:
seus recintos, suas áreas.
organizando-se dentro
em corredores e salas,

os quais sugerindo ao homem
estâncias aconchegadas,

paredes bem revestidas
ou recessos bons de cavas,

exercem sobre esse homem
efeito igual ao que causas:
a vontade de corrê-la
por dentro, de visitá-la.

(MELO NETO, 1997. Pg. 224)

Agradecimentos

À minha professora e orientadora, Prof.^a Dr.^a Maria João Lello Ortigão de Oliveira, pelo apoio e orientação durante o processo de escrita e desenvolvimento da tese.

À Galeria Ratton, pela abertura e interesse no projeto.

À Rosely Nakagawa pelo acolhimento, carinho e por acreditar em meu trabalho.

À Teresa Grancha pelos encontros, conversas e trocas.

À Leonor Reis, Joana Leão e Duda Santos. Presentes que ganhei de Lisboa.

Aos meus amigos que estiveram ao meu lado e me sustentaram durante o processo de escrita, reflexão e pesquisa da tese. Em especial à Marina Diniz, Marina Andrade, Duda Juliano, João Renato Christofolletti, Fadia Mufarrej, Amanda Souza, Mariane Moura e Pedro Henrique Mota.

Ao Breno Oliveira pela paciência e apoio estético-imagético.

E às visitas que me sustentaram da abstinência territorial: Olga Evsikova, Igor Menezes, Walkiria Feitosa, Marina Figueiredo, Jussara Coutinho, Pedro Henrique Predella, Victor Rocha, Eduardo Garcia, Marina Mangialardo, Lucas Conrado, Isabela Yu, Heloisa Cleaver, Luiza Sahd, Rafaela Salgueiro, Beatriz Matuck e Beatrix Overmeer.

Dedicatórias

À todas as mulheres que me atravessaram e me formaram – e formam - como sujeito e que me acompanham durante toda a minha vida e durante todos os meus percalços. Vocês são a prova da força e resistência feminina sobre a existência.

À Shirley Serrati Liguori, minha avó e fonte de todas as minhas admirações femininas. Exemplo de resiliência e amor.

À minha mãe, Ieda Maria Liguori, constituinte antagônico e essencial ao meu ser. Obrigado pelas lições, impulsos, visões, valores, apoio incondicional e, claro, amor escorpiano.

À Edson Renato Romano, meu pai e eterna referência de sujeito. Obrigado pela compreensão, apoio e amor. Você é um presente.

À Iara Maria Liguori e Iracema Maria Liguori, exemplos de amor, bondade e garra. Obrigado por tudo.

À Livia Orsati por me oferecer um porto seguro quando o meu barco estava à deriva.

À Bianca Pelliciari e Anna Paula Mascarenhas pela companhia, compreensão e por nunca permitirem que a existência me fizesse sentir ímpar.

E em especial, à Lisboa por me ajudar a encontrar a minha força.

Índice

1. Introdução.....	10
2. Mulheres na Arte.....	12
2.1 Idade Média.....	12
2.2 Renascimento.....	12
2.3 Século XIX.....	15
2.4 Século XX.....	17
3. O Auto Retrato.....	21
3.1 Breve História do Auto-Retrato.....	23
4. Subjetividade.....	27
4.1 Psicanálise.....	32
4.2 Lacan e o Estádio do Espelho.....	38
4.3 Ecos do Espelho.....	40
4.4 O Espelho e o Outro.....	41
5. Maria Beatriz.....	45
5.1 Vida.....	45
5.2 Obra.....	51
5.2.1 Influências.....	51
5.3 Temas.....	54
5.3.1 Infância.....	54
5.3.2 Feminino.....	56
5.3.3 Identidade.....	58
5.4 Exemplos.....	60
5.4.1 Séries.....	60
5.4.2 Auto-Retrato.....	64
5.5 Biografia Maria Beatriz.....	69
5.6 Currículo Expositivo Maria Beatriz.....	72
6. Conclusão.....	75
7. Referências Bibliográficas.....	78
7.1 Referências de Imagens.....	84
8. Anexos	
8.1 Imagens	
8.2 Clipping	

1. Introdução

“Cada manhã, antes mesmo de abrir os olhos, reconheço minha cama, meu quarto. Mas se durmo à tarde, em meu estúdio, experimento, às vezes, ao acordar, um espanto pueril: por que sou eu? O que me surpreende – como à criança quando toma consciência de sua própria identidade – é o fato de encontrar-me aqui, agora, dentro desta vida e não de uma outra: por que acaso?”¹

Simone de Beavouir

O que faz de cada um o sujeito individual que se acredita ser? O que faz de nós sermos quem somos, agirmos como agimos e pensarmos como pensamos? Tais perguntas são inquietações pessoais minhas que agora criam um corpo, e, quiçá, algumas respostas, através do trabalho da artista portuguesa Maria Beatriz.

Cada ser é individual e tem uma percepção pessoal acerca do mundo, pessoas, arte e tantas outras infinitas questões. Essa percepção faz com que nos tornemos, invariavelmente, quem somos; ela cria e delimita a nossa identidade. Mas seria essa identidade uma herança natural? Ou será ela uma construção e assimilação do externo para o interno? A partir da teoria lacaniana do “Estádio do Espelho”, quando o psicanalista Jacques Lacan defende que criamos a limitação espacial de nós no mundo e, ao mesmo tempo, delimitamos as divisões entre eu e o outro, irei analisar o trabalho de Maria Beatriz à luz da sua trajetória e experiências pessoais como mulher, artista e sujeito.

De início, acho necessário realizarmos um levantamento da situação histórica da mulher no ambiente artístico. A falta de liberdade em se movimentar e atuar entre os espaços, a ideologia patriarcal que imobiliza e transforma o corpo feminino em objeto de gozo e passividade, e a castração em prol de um ideal casto e antiquado. Tais pensamentos – em muitos casos ainda vigente nos dias de hoje – influenciam o processo da construção identitária e, por consequência, o desenvolvimento de trabalhos artísticos.

Antes do nascimento da cultura moderna, é interessante evidenciar como a sociedade percebia o poder feminino e sua capacidade criadora.

¹ BEAUVOIR, Simone de - **Balanço Final**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1983

Pallas Athena era a deusa grega das *arts and crafts*²; Plínio, o naturalista romano, sugere que o primeiro retrato foi produzido pelo pai de uma dama ao desenhar a sombra do perfil do amado de sua filha na parede, antes que este fosse à guerra³. Como as mulheres perderam este lugar de poder e criação com o tempo? “Ter nascido mulher é nascer para ser mantida pelos homens dentro de um espaço limitado e previamente atribuído”⁴, espaço este que comprime, isola e engessa ações e, também, percepções.

Para além deste claustro que a elas era imposto socialmente, existem outras marcas que vão ajudar a criar, delimitar e constituir o ser. Para além dessas cobranças sociais que deixam marcas e limitam, a identidade é criada a partir das relações que desenvolvemos com o mundo, pessoas e situações a nossa volta.

A identidade carrega em si todas essas marcas, crenças e valores. A partir disso, questiono o quanto dessas cicatrizes são consciente e inconscientemente passadas durante a produção de uma obra. Para além dessa transferência artista *versus* obra, há ainda uma outra, do observador *versus* a obra.

A produção, observação e percepção da arte depende, invariavelmente, das nossas experiências pessoais. Estas formam a base referencial que nos irá munir de conteúdos que permitam criar, analisar e perceber o mundo ao nosso redor. Essa percepção fornece-nos material para agir, refletir, produzir e observar tudo e todos os que nos rodeiam. Construída durante toda a nossa vivência ela delimita o eu e o outro, mas, mesmo delimitando, trespassa, invade e cria para si um significado outro para além da obra.

Assim, pretendo explorar, através das obras produzidas pela artista, como a nossa identidade e relação com a sociedade se articulam e se expressam dentro da produção artística e de si próprio.

² BORZELLO, Frances – **Seeing Ourselves: Women’s Self-Portraits**. p. 65

³ Ibidem. p. 49

⁴ BERGER, John – **Modos de Ver**. p. 46

2. Mulheres na Arte

2.1 Idade Média

Desde a Idade Média, o papel da mulher era vinculado a deveres caseiros, reprodução e uma relação de extrema passividade perante os homens⁵. Esta posição foi ainda mais ratificada através das religiões, filosofia e construções sociais binárias - homem e mulher; certo e errado; cheio e vazio; bom e mau - que sufocavam, e ainda sufocam, as mulheres em um lugar de menos valia e impotência.

Durante a Idade Média, as mulheres, apesar de não terem os mesmos direitos de ação que os homens, eram incentivadas a assumir responsabilidades no que toca ao sustento familiar. Assim, as mulheres que trabalhavam nas artes ficavam encarregadas da produção e ornamento de manuscritos. Nesta época, a arte ainda era dividida entre *arts and crafts*, que eram vistas como menos importantes, e seguidas da pintura, arquitetura e escultura, que eram consideradas artes de alto teor profissional ou *fine arts*.⁶ Tal visão só mudaria durante o Renascimento, quando as artes, tidas como profissionais, integrariam o *arts and crafts* sob o seu domínio.

Devido a este fato, pouco se sabe acerca das mulheres que produziam tais trabalhos, já que havia um forte domínio e controle da Igreja sobre as mulheres. E estas, enquanto produtoras artísticas de manuscritos, os produziam geralmente enquanto viviam em mosteiros. Entretanto, vale ressaltar, que as mulheres na Idade Média, possuíam uma liberdade um pouco mais fluida, mas que foi sendo podada conforme as grandes revoluções como o Renascimento e Iluminismo, onde os estereótipos femininos foram fortemente impostos.

2.2 Renascimento

Acreditava-se que devido ao fato das mulheres gerarem vida, elas não poderiam realizar nenhum outro tipo de criação. Giorgio Vasari, artista e

⁵ BORZELLO, Frances – **Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits**. p. 31

⁶ CHADWICK, Whitney – **Women, Art, and Society**. p. 43

escritor, defendia que não era natural às mulheres serem artistas⁷. Em seu livro *Lives of the Artists*, o crítico discorre sobre o trabalho de Plautilla Nelli, pintora do século XVI, e comenta:

*“But best among her works are those she imitated from others, which demonstrates that she would have created marvellous works if, like men, she had been able to study and to work on design and to draw natural objects from life.”*⁸

Esta passagem de Vasari denota bem a visibilidade que o trabalho feminino possuía e como era feito a sua análise. O fato do autor somente se referenciar à produção da artista usando obras em que ela reproduz uma imagem já criada por um homem, e não pela sua produção independente, deixa claro como era percebido e analisado os trabalhos femininos. Diferentemente das produções masculinas que eram analisadas isoladamente, os trabalhos femininos eram comparados no sentido de evidenciar as capacidades femininas em relação às masculinas, e não sob o espectro das técnicas, formas e narrativas. Vasari ainda ratifica que se Plautilla tivesse as mesmas oportunidades que os homens ela seria capaz de produzir obras tão magníficas quanto.

Assim, fica evidente como no campo das artes, bem como em muitos outros campos de atuação dentro da sociedade, a presença masculina impôs-se de maneira opressora e intolerante sob as mulheres. Estas, só conseguiram obter reconhecimento e a possibilidade de estudos na área artística no fim do século XIX início do XX⁹. Na França e na Inglaterra, no final do século XVIII, algumas academias como a *Académie des Beaux Arts* e a *Royal Academy of Arts*, permitiam a entrada de um número limitado de mulheres, no caso da academia francesa eram permitidas as inscrições de quatro mulheres, na inglesa o número caía para duas¹⁰.

Entretanto, quando conseguiam ultrapassar tais barreiras, seus direitos ainda não eram – e continuam a não ser - iguais aos dos homens. Mesmo quando sua entrada nas Academias de Belas Artes foi permitida, a

⁷ BORZELLO, Frances – **Seeing Ourselves: Women’s Self-Portraits**. p. 30

⁸ VASARI, Giorgio – **The Lives of the Artists**. p. 342

⁹ BORZELLO, Frances – **Seeing Ourselves: Women’s Self-Portraits**. p. 32

¹⁰ CHAMBERLAIN, Misti - **They Aren’t in the History Books: Women Artists in History**.

grade de aulas possuía uma didática mais restritiva - a exemplo das classes com modelos nus que eram proibidas à elas - e suas cadeiras estavam inseridas em classes que eram focadas para a produção amadora da arte, principalmente as técnicas de *arts and crafts* como bordados e tapeçarias¹¹. Por pressão masculina e social, seu papel nas artes era reduzido à estas produções, sendo que estas não eram consideradas *fine art*, possuíam uma importância menor dentro da área¹².

No final do século XVI já existiam academias e salões que permitiam a entrada e exibição de trabalhos femininos em suas mostras, a exemplo da Academia de São Lucas, fundada em 1751 na França, e o *Salon de la Correspondance*, em 1779, já que nas academias, locais onde as mulheres ainda não eram aceites, só se exibiam produções de frequentadores da academia que eram por sua vez todos homens. Assim, eram a estas instituições que as artistas da época recorriam para terem seus trabalhos exibidos quando rejeitados pelas academias mais conservadoras¹³.

Em 1808, durante o *Salon de la Correspondance*, um quinto dos expositores eram compostos por mulheres, chegando ao ponto de ser conhecido como Salão das Mulheres. O impacto destes números foi tão forte que o artista Louis-Léopold Boilly produz, entre 1795 e 1800, diversas pinturas de artistas em seus ateliês a produzir, retratando o novo gênero de mulheres artistas que surgia.¹⁴

Apesar de tais conquistas, a mulher ainda era muito estigmatizada nos campo das artes plásticas quando queria afirmar-se como artista. A forma mais fácil para uma mulher conseguir estudar e praticar arte, era inscrever-se para aprender como um *hobby*, assim a sociedade tinha um olhar mais condescendente em relação a ela, já que esta estava a desenvolver seu lado sensitivo e a praticar suas habilidades manuais. A exemplo da publicação de Castiglione, *O Livro do Cortesão*, em 1528, onde o autor afirma que uma mulher de classe deveria ser capaz de cantar, dançar, tocar um instrumento e

¹¹ BORZELLO, Frances – **Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits**. 2ª edição. Londres: Thames and Hudson, 2016. ISBN 978-0500239469. Pg 100

¹² Ibidem. p. 32

¹³ Ibidem. p. 91

¹⁴ Ibidem. p. 93

pintar.¹⁵ Tais habilidades a ajudariam a encontrar um marido e também ganhar o respeito da sociedade que a cercava.

As ideias de Rousseau também alimentavam essa crença de que a mulher era, de certa maneira, menos capaz intelectualmente que os homens. O filósofo defendia que as mulheres possuíam bom gosto e intuição, enquanto os homens eram dotados de maior capacidade intelectual.¹⁶ Rousseau acreditava que a educação da mulher deveria ser relativa a do homem, o desenho era encarado como uma maneira de melhorar o gosto visual, imaginação, memória e precisão das mulheres, que poderiam aplicar tal conhecimento na produção das suas *arts and crafts*, como o bordado, e também a ajudariam a encontrar um marido.¹⁷

2.3 Século XIX

As que conseguiram destaque antes de 1900 tinham quase sempre vinculadas a si um mediador masculino, não só pela falta de liberdade profissional que as cercavam, mas também pela prática artística ser um ofício que demanda uma grande quantidade de material e espaço; ambos eram mais acessíveis aos homens devido ao seu alto nível de liberdade e atuação dentro da sociedade.¹⁸

Algumas mulheres conseguiram ultrapassar esses limites que lhes eram impostos, Rosa Bonheur, pintora da segunda metade do século XIX, conseguiu uma procuração que a permitia andar pela cidade sozinha e vestida de homem, a fim de realizar estudos para compor uma de suas obras mais conhecidas *Le Marché aux chevaux* (1853) (Fig. 1). Tal procuração era necessária já que era proibido às mulheres da época andarem sozinhas pelas ruas, sempre tinham de caminhar ao lado de uma dama de companhia.¹⁹

Assim, este mediador que as representavam, eram, em muitos casos, o responsável pela sua introdução na área, a exemplo de Angelica

¹⁵ BORZELLO, Frances – **Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits**. p. 97-99

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem. p. 102

¹⁸ NOCHLIN, Linda – **Why Have There Been no Great Women Artists**.

¹⁹ BORZELLO, Frances – **Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits**. p. 127

Kauffmann e Mary Moser (Fig. 2 e 3), pintoras do século XVIII, que conseguiram se infiltrar no campo artístico através de seus pais que já atuavam como artistas.²⁰ Mesmo quando conseguiam tal feito, seu talento ainda era considerado por muitos como inferior e amador em relação à produção masculina, a mulheres que eram consideradas boas artistas eram tidas como uma exceção à regra.

A partir da segunda metade do século XIX, as mulheres que queriam conquistar um reconhecimento no campo das artes começam a ter mais liberdade. O currículo de aula para de ser dividido entre amador e profissional e, agora, elas tinham o direito de estudar para formarem-se como profissionais.²¹ Rosa Bonheur, a artista mais conhecida do período, ganhou notoriedade graças ao seu estilo de pintura onde retratava animais, naturezas mortas e cenas do cotidiano. A ruptura com os moldes clássicos, a ascensão da burguesia e os novos e menores formatos das pinturas, permitiram a Rosa Bonheur conseguir grande notoriedade social. Entretanto, mesmo com esse reconhecimento, a artista ainda era alvo de insinuações e pressionada a ter uma postura mais “feminina”. Entretanto, não se abatia com tal situação e, graças ao estímulo de seu pai, que também era artista e a incentivava a produzir, Rosa tinha uma visão *avant-grade* a respeito do papel da mulher. Em entrevista afirmou:

“My father, that enthusiastic apostle of humanity, many times reiterated to me that woman’s mission was to elevate the human race, that she was the Messiah of future centuries. It is to his doctrines that I owe the great, noble ambition I have conceived for the sex which I proudly affirm to be mine, and whose Independence I will support to my dying day”²²

Tal visão, tanto do pai quanto da própria Rosa Bonheur, não eram comuns para o período. O pensamento de que as mulheres deveriam exercer papéis secundários dentro da sociedade, chegou até o século XX quase sem ser questionado e, em alguns âmbitos da sociedade, ainda permanece como ponto de atrito entre as relações mulher e homem. Tal pensamento é completamente castrador e excludente para com as mulheres, que ainda têm

²⁰ GAJEWSKI, Camille – **A Brief History of Women in Art.**

²¹ BORZELLO, Frances – **Seeing Ourselves: Women’s Self-Portraits.** p. 112

²² Apud. NOCHLIN, Linda – **Why Have There Been no Great Women Artists.**

de batalhar arduamente para conseguir o reconhecimento que, aos homens, lhes é dado e, de certo modo, visto como natural a eles. É a partir do início do século XX que o movimento feminista se intensifica e, como resultado, a presença das mulheres nas academias e nas práticas artísticas aumenta.

Durante o final do século surgem novas cores de tinta que agora são vendidas em tubos e tem uma fixação mais rápida, e também os novos formatos de palhetas, que são maiores e permitem uma dinâmica diferente entre as cores. Aliado ao maior acesso que as mulheres passaram a ter ao estudo e às academias de arte, surge, como resultado, uma nova maneira de ver-se e pintar-se.

A maior liberdade de movimento e as novas possibilidades de cor, permitem aos artistas se retratarem de maneira mais pessoal e menos formal. É nesta mesma época que se cria o mito e uma visão do artista como uma figura boêmia. Os homens, que há um tempo já exploravam essa nova possibilidade criadora, agora, com a emancipação das mulheres de algumas amarras sociais, passam a dividir esse status e técnica.²³

2.4 Século XX

Algumas mulheres artistas que precederam a primeira guerra mundial como Gwen John e Suzanne Valadon (Fig. 4 e 5) podem ser consideradas as primeiras artistas boêmias mulheres e também grandes nomes do movimento moderno que então surgia. Suas pinturas são extremamente pessoais e femininas. Em uma obra de 1931, Suzanne Valadon pinta-se nua a lançar um olhar firme e seguro sobre o espectador. Diferentemente de suas predecessoras, Suzanne, através da obra, afirma-se como pintora e mulher. Mesmo que nua, a pintora não transmite insegurança e nem mesmo passividade, valores que até então eram relacionados à mulher. Pelo contrário, instiga, de modo desafiador, o espectador a ter a mesma coragem que ela, de ver-se como ela se vê, a partir de seu olhar e vivência como mulher.

²³ BORZELLO, Frances – **Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits**. p. 128

Obras dessa magnitude e energia só puderam ser criadas graças ao longo e penoso caminho percorrido pelas mulheres até a virada do século, lembrando que ainda no final do século XIX era impensável para uma artista mulher retratar-se nua, ela seria considerada extremamente vulgar e torpe, não apta para um casamento ou para dedicar-se à vida artística. A credibilidade e, até então, “aura feminina” que acreditava-se que a mulher deveria ter e proteger, a impediam de produzir tais obras.

Este impedimento não existia quando o artista era um homem já que, no caso masculino, produzir um nu feminino era um tema recorrente e comum e que, em certos casos, levava a um reconhecimento social e ascensão do artista.²⁴ Os nus femininos até então produzidos eram feitos para o gozo do espectador, as mulheres neles retratadas passam a sensação de que estão conscientes de que um espectador as observa. Assim, os nus femininos produzidos por criadores masculinos “não eram uma expressão de seus próprios sentimentos; é um signo de submissão aos sentimentos e demandas do proprietário (o proprietário tanto da mulher como do quadro).”²⁵

Exemplos disso são as obras *Vênus de Urbino* de Ticiano (Fig. 6) *Vênus ao Espelho* de Velázquez (Fig. 7) *La Maja Desnuda* de Goya (Fig. 8) e *Olympia* de Manet (Fig. 9). Em tais obras a mulher retratada nos passa a sensação de que se sabe observada e parece até tirar algum gozo desse *voyerismo* entre musa e espectador. Em nus como esse, os corpos femininos eram colocados “de modo que se exiba da melhor maneira possível em frente ao homem que observa o quadro. O quadro está pensado para atrair a sexualidade dele, e nada tem a ver com a sexualidade dela”.²⁶ Esta objetificação do corpo da mulher é feita de tal maneira que ignora completamente os seus desejos e os substitui pelos masculinos.

Curioso também é constatar que, ao mesmo tempo em que ela teria uma percepção social inferior à do homem caso produzisse um nu, se ela posasse e fosse retratada por um homem, ganharia o título de musa inspiradora. Em tal situação, quando uma mulher era retratada por um pintor, mesmo que sem roupa, a visão que a sociedade adquiria dela era

²⁴ NOCHLIN, Linda – **Why Have There Been no Great Women Artists.**

²⁵ BERGER, John – **Modos de Ver.** p. 52

²⁶ *Ibidem.* p. 55

completamente antagônica caso a mesma tivesse se retratado ou retratado outra mulher nua.²⁷

Assim, fica evidente que, no mundo da arte e também em outros campos de atuação, “os homens agem e as mulheres aparecem. Os homens olham as mulheres. As mulheres veem a si mesmas sendo olhadas”.²⁸ Essa rede de olhares, gozos e juízos reforçavam ainda mais o ideal de passividade e menos valia que era imposto a elas através das exigências e normas de condutas sociais.

O século XX, desde seu início, estremece todas as bases que antes aprisionavam as mulheres em algumas categorias artísticas, seja através do questionamento de direitos e novas possibilidades de atuação. Aliados à novos materiais e técnicas, o novo século cria o cenário perfeito para o nascimento das novas vanguardas, novas questões, novos meios de retratação pelos artistas e também inaugura a nova posição das mulheres na arte. Neste século, a produção artística deixa de ser analisada a partir do viés histórico e mítico e é vista como uma expressão pessoal, permitindo aos artistas uma maior liberdade criativa e, como consequência, expositiva.

Assuntos como percepção, sonhos, identidade, medos e nus passam a ter um espaço dentro do cenário artístico, abrindo espaço à novas figurações, bem como uma nova possibilidade de encontro e troca para com o público. Este novo século abre as portas para que se crie retratos como de Suzanne Valadon - citado acima – e o de Paula Becker que se retrata grávida e nua.

Nesses novos trabalhos feitos por mulheres da época, fica evidente a exploração de seus desejos mais pessoais e também a evidenciação dos desafios por elas enfrentados ao entrar em uma área dominada pelo masculino²⁹. Num trabalho de 1908 intitulado *Group of Artists* (Fig. 10), a artista Marie Laurencin, artista francesa que pertencia a nova geração de artistas modernistas, retrata-se ao lado de Picasso, Fernande Olivier (amante de Picasso) e do crítico de arte Guillaume Apollinaire. Este retrato comprova o sentimento de igualdade vivido pela pintora e por algumas mulheres da época, já que retrata-se em meio a homens artistas que eram considerados

²⁷ BORZELLO, Frances – **Seeing Ourselves: Women’s Self-Portraits**. p. 141

²⁸ BERGER, John – **Modos de Ver**. p. 47

²⁹ BORZELLO, Frances – **Seeing Ourselves: Women’s Self-Portraits**. p. 141

grandes mestres da sua época. Laurecin comprova, por meio desta obra, que os limites que delimitavam as capacidades e poderes femininos estavam, pouco a pouco, a vir abaixo³⁰.

Para além deste trabalho, outras artistas buscavam questionar ainda mais esta posição privilegiada dos homens e chegaram ao ponto de se explorar neste lugar. Algumas artistas realizaram experimentações inserindo-se em cenários e com roupas que até então eram somente usadas por homens. Exemplo disso é o auto-retrato da artista inglesa Hannah Gluck de 1925. Nele, a artista se pinta num retrato tipicamente masculino, usa roupas masculinas, uma camisa e uma gravata, enquanto fuma um cigarro e lança um olhar inquisitivo para o espectador.

Este famoso auto-retrato de Gluck (Fig. 11), evidencia a ousadia e conforto na retratação e comprovam o período de mais liberdade criativa e a entrada das mulheres em sectores artísticos que antes lhes eram proibidos. Os papéis sociais que eram impostos às mulheres e homens começam a mesclar-se, permitindo um alargamento de temas, produção e ampliação da visão produtiva dos sexos em relação à arte.³¹

Foi durante as décadas de 60 e 70 que as questões pessoais passam a ter um espaço para a exploração e discussão dentro da arte, principalmente no campo das produções femininas, quando as obras passam a ter uma carga emotiva e ativista maior. As criações femininas começam a reivindicar o uso do corpo da mulher em produções masculinas, a intenção aqui era libertar a estética feminina da objetificação pelo público e criadores homens. Para recuperar tal poder, o corpo feminino passa de objeto passivo para ativo. Inicia-se o uso corporal como extensão do trabalho artístico, através de performances, vídeos e fotografias³².

Trabalhos de artistas como Cindy Sherman (Fig. 12), Barbara Kruger (Fig. 13), dão voz a esse questionamento intenso que surgia. As artistas exploram, através de suas produções, os estereótipos femininos presentes na sociedade, questionam e ridicularizam estes papéis que a elas lhes eram impostos.

³⁰ BORZELLO, Frances – **Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits**. p. 145

³¹ Ibidem. p. 150

³² Ibidem. p. 193

*“By using themselves as a starting point for their work, women artists today have successfully humanizing the world of ideas. This presentation of abstract issues through the artist’s body is a feminist version of personification and should be celebrated as such”*³³

A artista conceitual americana Mary Kelly produziu, entre os anos de 1984 a 89, uma grande instalação chamada *Interim*. Dividida em quatro partes - *Corpus*, *Pecunia*, *Historia* e *Potestas* - as instalações exploravam temas voltados à construção fantasiosa da subjetividade feminina através de temas como moda, idade e ficção. Complementado por entrevistas com um vasto número de mulheres, o trabalho ganhou corpo através de uma série de painéis divididos entre as quatro partes constituintes da mostra que contemplavam textos, instalações e vídeos a discorrer sobre os estereótipos femininos através do corpo, reprodução, fetiche e gozo masculino³⁴.

Neste mesmo período, grupos feministas intensificam suas atividades. Na busca pela mudança de tais conceitos e moldes arcaicos é que surgiram grupos como o *Guerrilla Girls*, na década de 80.³⁵ Tais grupos foram fundamentais para a fomentação de discussões que há muito precisavam ser feitas, questionavam o reduzido número de mulheres a ocupar cargos importantes em grandes instituições de arte e a quase rara presença de suas obras em museus e galerias.

O *Guerrilla Girls* (Fig. 14), por exemplo, usava de estatísticas sobre a ocupação de mulheres em cargos importantes de museus e também sobre a existência de obras femininas em acervos museológicos e de fundações. Essas informações eram divulgadas através de posters informativos e também performance e discussão de textos. Através dessas ações pontuais, os grupos evidenciam a discrepância de direitos envolvendo os sexos e raças dentro da sociedade artística e ajudaram a levantar questões que se estendem até hoje no campo artístico.

3. O Auto Retrato

³³ BORZELLO, Frances – **Seeing Ourselves: Women’s Self-Portraits**. p. 198

³⁴ Ibidem. p. 208

³⁵ CHADWICK, Whitney – **Women, Art, and Society**. p. 385

Através da arte é possível conhecer ou, ao menos reconhecer, para além da imagem, sensações, emoções e vivências de um indivíduo. Dentre as produções artísticas, a mais pessoal e reveladora é o auto retrato. A partir dele podemos colher pistas a respeito da auto percepção, ideais, história e momentos de quem o produz, perceber através do auto-retrato como o artista se vê e se percebe inserido no mundo.

A imagem criada de si mesmo deriva não só da percepção individual, que é o resultado de nossas vivências, crenças e história, mas também da ideia que nós queremos transmitir de nós mesmos. “O reflexo do curso temporal do artista, a memória das idades, a detecção na presença do cotidiano, a fugacidade da vida e a presença da morte, são temas constitutivos do auto-retrato”³⁶ assim, esta técnica passa a ser uma ferramenta que contém em si uma linguagem completamente pessoal e dinâmica, que varia de acordo com as experiências e impressões do artista que o produz.

Por meio das cores que utiliza para mostrar-se, o cenário, a pose, vestimentas, objetos retratados, são detalhes compositivos que nos ajudam a recriar o mundo pessoal e intransferível que cada um de nós carrega dentro de si. Ao produzir uma obra, o artista invariavelmente realiza uma transferência estética, esta reafirma e localiza o “o surgimento do sujeito artístico na trama de seu romance familiar e das relações de impregnação, influência e confronto que ele estabelece com o outro”.³⁷ A partir daí, cria-se, através da obra, uma narrativa baseada nas experiências individuais do artista que, no início das produções artísticas - quando a arte era usada como ferramenta da religião e de maneira ritualística - era “servo da realidade”, mas que agora – em tempos modernos e contemporâneos - torna-se “senhor de seu próprio mundo – um Deus criador de novas relações, novos significados, novas linguagens e estilos”.³⁸

O auto-retrato, então, pode ser considerado como um diário em imagem, captura em si o momento, as questões e os sentimentos relativos ao seu produtor. Serve como uma maneira de auto análise já que “ao auto-

³⁶ RAMOS, Artur - O Auto-retrato como consciência da duração. **Revista: Estúdio**. p. 131.

³⁷ COELHO, José Ramos – **De Narciso a Édipo: a criação do artista**. p. 13

³⁸ Ibidem. p. 14

retrato desenhado do natural impõe-se uma consciência de tempo onde o sentimento ou a percepção do instante confronta-nos³⁹. Esta percepção do instante obriga-nos a realizar uma avaliação dos nossos sentimentos, constitui assim uma análise de emoções e sensações presentes em nós que engloba o passado, o presente e o futuro. Tais sentimentos são recriados e revividos durante a produção da obra que os captura através de uma linguagem única a cada artista. Durante essa transferência, quem éramos ontem e quem somos hoje é uma das questões centrais que entram em conflito.

3.1 Breve História do Auto-Retrato

Os primeiros auto retratos femininos datam do século XII. Neste período, as mulheres que possuíam dotes artísticos trabalhavam na produção de manuscritos, a escrever, copiar e ilustrá-los. Um exemplo interessante desses auto retratos produzidos é o da artista Guda, que insere-se dentro da letra D (Fig. 15) e escreve ao redor de si a frase “Guda, mulher e pecadora, escreveu e pintou este livro”⁴⁰.

Inicialmente, os auto retratos surgem como um modo do artista provar as suas aptidões, este era usado de maneira publicitária a fim de evidenciar ao futuro cliente as capacidades técnicas e o realismo do artista. Assim, quanto mais fidedigno o auto-retrato, melhor era considerado o artesão. A partir dos ideais e conceitos promovidos pelo movimento Renascentista no início do século XV, o auto-retrato passa a ser uma nova vertente artística ao final deste mesmo século⁴¹ e, como consequência de tal representação íntima, cria-se, sob o artista, uma aura de glamour e misticismo.

Antes deste *glamour* artístico se firmar ao longo do Renascimento, um dos primeiros auto-retratos a ganhar reconhecimento é o Homem do Turbante Vermelho (1433) (Fig. 16) de Jan Van Eyck.⁴² Tal trabalho ganhou reconhecimento, não só pela técnica e tempo que o artista empregou na sua produção, mas também porque a realização de obras de cunho

³⁹ RAMOS, Artur - O Auto-retrato como consciência da duração. **Revista: Estúdio**. p. 131.

⁴⁰ BORZELLO, Frances – **Seeing Ourselves: Women’s Self-Portraits**. p. 29

⁴¹ Ibidem. p. 25

⁴² JAMES, Andrew; JAMES, Paul – **Painting Self-Portraits**. p. 11

extremamente pessoal e auto-retratista não eram comuns. Nesta época o artista ainda realizava um trabalho de artesão, produzia só por encomenda, tanto pelo custo dos materiais que era alto na época, bem como pelo tempo que levava para produzir cada obra. Assim, Van Eyck só conseguiu produzir este auto-retrato, pois era o pintor da corte de Duque de Borgonha e como tal, tinha ao seu dispor acesso a espaços e materiais para a sua produção.

No início do Renascimento, a Igreja ainda controlava grande parte das produções artísticas, já que era seu meio de publicidade e controle sobre as massas. Entretanto, personalidades como o Duque de Borgonha, que valorizava a produção de obras e arte em geral, começam a investir mais fortemente na compra e no investimento em certos artistas. Tal movimento faz com que o mundo da arte comece a mudar.

A nova elite compradora passa a dar preferência para novas linguagens de representação e novos artistas, promovendo uma maior fruição de novas técnicas como o auto-retrato.⁴³ Para além deste novo incentivo comercial, a criação da prensa por Johannes Gutenberg, em 1450, permitiu a reprodução de textos clássicos voltados à arte, o que estimulou ainda mais a pesquisa e produção de novas linguagens artísticas. As pessoas agora tinham acesso à textos clássicos sobre arte. A cultura e o saber não eram mais delimitados às camadas mais ricas da sociedade, agora estavam ao alcance de todos e, assim, poderiam ser discutidos entre a sociedade.

Foi durante essa época que se intensificou a produção desta nova vertente pelas mulheres, já que estas precisavam provar, mais arduamente que os homens, sua capacidade criadora e técnica. Além do caráter propagandista, os auto retratos também eram uma maneira de registrar momentos, evidenciar gostos e constatar a passagem do tempo na vida do artista.

Para as mulheres, esta técnica era a oportunidade de unificar e evidenciar numa só imagem o conflito entre a expectativa social para com elas e seus desejos individuais. Alcançar tal realização era um desafio gigante, já que ambas as expectativas são completamente antagônicas.

⁴³ JAMES, Andrew; JAMES, Paul – **Painting Self-Portraits**. p. 12

Assim, as suas produções eram extremamente ricas em questão de imagem, sensibilidade e percepção da mulher na sociedade⁴⁴.

No início das produções auto-retratistas femininas, as mulheres tinham o desafio de retratar-se em moldes clássicos, para provar a sua castidade e decência, ao mesmo tempo tinham de evidenciar suas capacidades artísticas para além das masculinas.

Para além do cunho propagandístico, o auto retrato também era uma maneira da mulher se retratar no seu ofício. Entretanto, esta não tinha uma liberdade completa, já que precisava de se retratar dentro dos parâmetros sociais da concepção do feminino. A moralidade era um estigma que podava a criação artística feminina, já que tinham de juntar a dualidade feminina – expectativa social versus pessoal - numa única obra coerente e concisa, para assim provar que suas capacidades eram iguais ou superiores às das produções masculinas.

Artistas como Sofonisba Anguissola produziram uma série deles durante toda a sua vida, onde não só se regista a si, pois como também inserem símbolos e transmitem mensagens através da composição que evidenciam as suas questões e desafios. Num auto-retrato produzido em 1545, Sofonisba Anguissola regista-se aos 13 anos (Fig. 17) ao lado de uma mulher mais velha. Tal obra surpreende pela liberdade de gestos e expressões que não eram usuais às produções femininas. Sofonisba retrata-se sorrindo com gestos livres que transportam à força da juventude e a sua exaltação. Entretanto, com o passar dos tempos, seus auto-retratos tornam-se mais sérios, devido ao estereótipo feminino de castidade e dignidade, a artista perde a leveza e espontaneidade desta primeira obra, para tornar-se assim mais séria, casta e recatada⁴⁵ (Fig. 18).

É no final do século XV que o arquétipo do artista como um ser marginal começa a fortalecer-se. Como resultado, as pinturas tornam-se cada vez mais pessoais já que, na maioria dos casos, são o resultado de uma vivência, estado emocional ou mesmo atividade catártica relativa à vida pessoal do artista que a produz⁴⁶. A partir dessa produção mais íntima, os

⁴⁴ BORZELLO, Frances – **Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits**. p. 35

⁴⁵ CHADWICK, Whitney – **Women, Art, and Society**. p. 84

⁴⁶ JAMES, Andrew; JAMES, Paul – **Painting Self-Portraits**. p. 12

antigos manuais de arte, bem como os moldes clássicos, acabam por cair em desuso, já que estimulavam uma produção mais restritiva, ao incentivar uma estética mais académica e temas religiosos. As obras então passam a adquirir uma linguagem mais íntima e visceral, trazendo à luz questões pessoais e conflitos internos.

Os artistas, então, passam a ter uma autonomia criativa maior, explorando novos temas e técnicas. Entretanto, o auto-retrato ainda não é uma prática muito comum. Um dos artistas desta época que mais trabalhou e explorou este novo tipo de representação foi Albrecht Dürer (1471-1528) que os produz desde seus 13 anos de idade como também o faz Sofonisba.⁴⁷

Ao longo do final do século XVI o movimento Renascentista se intensifica, e com ele, as novas políticas intelectuais e sociais começam a ser modificadas e discutidas mais abertamente. A produção de auto-retrato torna-se cada vez mais popular durante o movimento e, com o seu fim, artistas como Peter Paul Rubens (1577-1640), Caravaggio (1570-1610) e Rembrandt Van Rijn (1606-1669), que vieram no século seguinte, trouxeram inovações e intensas reflexões acerca desta forma de retratação.

Durante o Renascimento, houve um movimento comparativo entre a pintura e o poema, como se a primeira tivesse de ter a carga energética e emocional desta última. A partir deste pensamento, a figura da mulher foi usada de maneira a exprimir estas duas forças em um único ser. As artes passam a ser personificadas como femininas.⁴⁸

Antes do século XVII, os auto retratos femininos possuíam uma estética mais rígida e menos liberta. Os movimentos eram estáticos, as vestimentas das mulheres e o modo como se retratavam procuravam ainda aprovações sociais e um enquadramento menos dinâmico.

A partir do século XVII, pode-se perceber uma nova estética imagética nos auto-retratos produzidos por mulheres. Neles, as artistas que até então retratavam-se de maneira mais impessoal agora passam a tomar uma posição mais relaxada perante a tela. O quadro, mesmo que estático, possui um dinamismo mais visível e passam uma força e determinação no que diz respeito à mulher como artista e como criadora.

⁴⁷ JAMES, Andrew; JAMES, Paul – **Painting Self-Portraits**. p. 13

⁴⁸ BORZELLO, Frances – **Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits**. p. 63

Até o século XIV, esse tipo de auto retrato onde o artista se pintava ao trabalho era raro. Acredita-se que o primeiro artista a produzir tal momento foi Catharina van Hemessen, em 1548 (Fig. 19). Nele, a artista se retrata olhando para o espectador ou para um espelho. Sua pessoa é pintada de maneira a evidenciar sua dignidade, através das roupas e postura, entretanto, segura uma palheta e também pincéis na mão enquanto trabalha na produção de uma nova obra. Neste retrato a artista consegue unir os dois polos antagônicos que permeavam o ser feminino: a castidade e o profissional.

Os auto retratos do século XVII são mais robustos no que diz respeito ao seu enquadramento e concepção, mesmo que isso tenha mais a ver com as novas estéticas impostas pelo barroco do que com uma real mudança no papel da mulher na sociedade, estas novas produções dão início à jornada de libertação do feminino.

Tais retratos mostram artistas em seu ateliê, a produzir e trabalhar em suas obras, estes começam a representar-se de maneira mais afirmativa⁴⁹. Quando o espectador toma contato com tais obras - Elisabetta Sirani, *self portrait*, 1660 (Fig. 20) - pode-se perceber uma mulher confiante em si e em seu trabalho.

Durante o século XVIII, os auto-retratos tornam-se moda. Era comum os artistas da época trocarem auto-retratos entre si. Em meados de 1660, Leopoldo de Medicis inicia a sua famosa coleção de auto-retratos que hoje está em exposição no corredor Vasariano, em Florença⁵⁰. Já nesta época, apesar dos trabalhos femininos serem considerados inferiores ao dos homens, Leopoldo já angariava produções de artistas mulheres.

4. Subjetividade

A formação e constituição do nosso eu foi e ainda é alvo de intensos estudos e especulações. No início da formação da sociedade ocidental, a ideia de identidade pessoal estava construída sob o conceito de alma. Tal conceito era desenvolvido e imposto por estudiosos e, principalmente, pela

⁴⁹ BORZELLO, Frances – **Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits**. p. 60

⁵⁰ Ibidem. p. 25

religião para tentar solucionar questões como vida após a morte e ressurreição.

A alma era, então, percebida como algo imaterial, divino e inerente ao ser humano, uma criação de Deus, portanto, também imortal.⁵¹ Esta alma acreditava-se fixa e imutável ao longo do tempo. Na Antiga Grécia, Homero (pensador e filósofo grego que viveu durante o século VIII a.C.) defendia que todas as pessoas possuíam uma psique que sobreviveria à morte do corpo físico. Entretanto, a sobrevivência da psique não significava a sobrevivência do ser que a possuía. Depois da morte do corpo físico, se acreditava que a psique sobreviveria, mas agora não mais a habitar um corpo e sim como uma sombra.⁵²

Essa ideia de Homero era defendida no caso de pessoas comuns. Quando se tratava de pessoas que eram tidas como heróis a filosofia era outra. Estes, diferentemente das outras pessoas, sobreviveriam, metafisicamente, à morte do corpo e da alma já que transformavam-se em deuses. Essa transformação, de humano a herói, era creditada à população que, no pensamento de Homero, havia produzido este herói e que, após a sua morte, serviria de exemplo moral à população que o criou.

Outros pensadores gregos, póstumos à Homero, concentraram a sua pesquisa e pensamento no significado da palavra psique usada por ele.

*“Sometimes it meant person or life, sometimes personality, sometimes that part of one that could experience. In each case, psyche tended to be understood as a bodily function that has emotion and appetite”.*⁵³

Assim, para os gregos, a psique era entendida como constituinte de um corpo físico, era viva e vivia através do corpo, ainda não estava ligada a algo substancial ou divino, sua manifestação era de caráter físico tanto quanto o próprio corpo.

Todavia, com o desenvolvimento do Orfismo, antiga religião grega desenvolvida durante o século VI a.C e póstuma a Homero, a alma passa a ser entendida a partir de um ponto de vista sobrenatural e imortal. No

⁵¹ AZEVEDO, Ana Beatriz de – A Importância do Outro na Construção do Eu. Tese de Mestrado. p. 3

⁵² MARTIN, Raymond – **The Rise and Fall of Soul and Self: An Intellectual History of Personal Identity**. p. 20

⁵³ Ibidem. p. 10

Orfismo, as almas que eram consideradas boas ganhavam um lugar permanente ao lado dos deuses; já as que eram consideradas ruins ou impuras juntavam-se também aos deuses, mas não permaneciam ali. Estas almas impuras aguardavam, ao lado dos deuses, a hora da sua reencarnação e poderiam voltar à terra como humanos, animais ou até mesmo objetos.⁵⁴

Esta crença sobre a alma boa e alma ruim, que era defendida no Orfismo, foi herdada e adaptada pela maioria das religiões ocidentais ainda existentes hoje em dia. Um exemplo disso é o Cristianismo que defendia, e ainda defende, esse julgamento maquiavélico sobre a alma à partir de ações humanas.⁵⁵ Diferentemente do Orfismo, o Cristianismo, apesar de realizar este julgamento de ações, não defende a ideia de reencarnação. Ao invés disso, defende que os crentes, caso tenham sido bons na Terra, ganham um lugar ao céu, que é símbolo da casa de Deus, ou, caso tenham sido ruins, vão para o Inferno.

Usando de base essa ideia de um julgamento divino perante ações realizadas na terra, cada religião ocidental criou uma ramificação outra, mas, curiosamente, mantiveram essa ideia de que, após a morte, as ações humanas são analisadas à luz dos Deuses/Deus e, assim, cada alma/sujeito ganha a sentença que lhe é devida após a morte. Em alguns casos, como no Espiritismo, diferentemente do cristianismo, se defende a reencarnação para pessoas que sejam consideradas impuras.

Esta alma (psique) só foi vinculada a um conceito similar ao da identidade durante as sociedades pré-modernas. Ali a alma passa a ganhar representação através da camada social em que o sujeito se encontra, assim, a alma (identidade) passa a ser vinculada às existentes divisões sociais, fazendo com que não houvesse distinção individual de sujeitos, e sim conjunto de pessoas que representavam uma camada social.

Tais camadas eram o que constituía a alma e assim a identidade de cada sujeito, já que era composta por normas e valores determinadas a cada divisão social. O indivíduo que nascia em uma determinada classe ou

⁵⁴ MARTIN, Raymond – **The Rise and Fall of Soul and Self: An Intellectual History of Personal Identity.**

⁵⁵ Ibidem. p. 11

realizava certo tipo de trabalho, ganhava automaticamente o status que esta classe/trabalho possuía, bem como as normas de condutas aceitáveis a tal camada. Assim, a identidade era percebida e trabalhada a partir do espectro social e não pessoal, localizando o sujeito dentro da sociedade, mas sem o diferenciar individualmente, o mantendo sob controle através das normas sociais e religiosas.

Nesta época, a identidade não era um problema, já que era algo que se acreditava nascer com o indivíduo, portanto, não era sujeita à discussões nem reflexão, era tido como uma herança familiar e social imposta ao sujeito assim que este nascia.⁵⁶ Podemos dizer, então, que os papéis sociais e a religião eram os fatores que constituíam a identidade do sujeito pré-moderno. Uma identidade não reflexiva e sim absorvida, o sujeito incorporava a essência de sua atuação e não a si. Era impensável para uma pessoa da época ter uma crise de identidade ou querer mudar seu *status* dentro da sociedade, tal liberdade não existia e nem se via utilidade em debater e refletir sobre tais questões.

Entretanto, a partir de 1500, houve um aperfeiçoamento na produção de materiais que eram usados para o fabrico dos espelhos. Até então, só era possível ver-se através do reflexo produzido por metais polidos como o cobre. Mesmo assim, este reflexo era turvo e não cristalino, dificultando ao sujeito se perceber tal como era. Quando se inicia a produção de vidros cristalinos que permitiam uma visibilidade fidedigna e transparente, o indivíduo, que até então se via pelo olhar do outros, agora passa a ver-se tal como é. Essa melhor percepção de si gera uma maior consciência, o que estimula a produção mais intensa de auto retratos e também a necessidade de diferenciação individual. Nasce, assim, o individualismo e com ele a identidade tal como a conhecemos.⁵⁷

A partir do século XVII, John Locke oferece outra visão acerca da identidade. Ao invés de relaciona-la a algo substancial, Locke a traz para um campo mais racionalista, defendendo que a nossa identidade é formada através das nossas relações com outros, sejam estes objetos ou pessoas.

⁵⁶ KELLNER, Douglas – Popular culture and the construction of postmodern identities. *In* **Modernity & Identity**.

⁵⁷ HALL, James – **The Self-Portrait: A Cultural History**. p. 8

O filósofo defendia que “o que garante a continuidade da nossa identidade é a consciência. Esta nos garante que somos hoje a mesma pessoa de ontem.”⁵⁸ Assim, Locke introduz, pela primeira vez, a ideia de consciência como um lugar de pensamento interior e pessoal que não se relaciona tanto ao divino, mas sim ao terreno. Nas palavras do filósofo:

“A consciência acompanha sempre o pensamento e é o que faz com que cada um seja ele próprio [...] É somente nisto que consiste a identidade pessoal, ou seja, a singularidade de um ser racional”.⁵⁹

Essa teoria da consciência de Locke está também relacionada com a ideia de memória. O autor defende que a capacidade humana de recordar é o que garante a nossa continuidade. Com esta visão sobre identidade, Locke explora também a formação dessa consciência, defendendo a ideia de que a identidade pessoal é o resultado das nossas experiências e relações com o mundo e os outros que nos cercam, portanto, é compreendida como uma construção.⁶⁰ A teoria de Locke foi um dos primeiros passos em direção a uma nova abordagem e visão a respeito da identidade que agora era vista como uma construção ao longo da vida e já não como uma herança divina ou social.

Tal construção referida por Locke torna-se um problema na sociedade pós-moderna. Devido ao alto dinamismo com que a sociedade muda hoje em dia e também à alta rotatividade de informações que chegam ao indivíduo através de imagens, propagandas, comparações, ideais, modismos, entre outros, faz com que o sujeito perca os pontos fixos de referência.

Atualmente são poucos os pontos fixos existentes, um sujeito pode ser mãe, pai, filho, professor, mas, mesmo o desempenho destes papéis não são mais excludentes, no sentido de que uma pessoa não fica presa a somente desempenhá-los. Reflete sobre estes papéis e suas possibilidades, mas distanciando-se da tradição, constitui-se também através de outros pontos de vista, crenças, percepções e comparações.

O sujeito, agora, forma-se através dos contatos com normas, pessoas, cidades, objetos, arte, entre outros, a partir de uma reflexão sobre o que o

⁵⁸ AZEVEDO, Ana Beatriz de – A Importância do Outro na Construção do Eu. Tese de Mestrado. p 4

⁵⁹ Ibidem. p. 4

⁶⁰ Ibidem. p. 6

cerca, os papéis disponíveis, suas necessidades pessoais, seus valores, tudo isso é pesado e refletido. Deste modo, a identidade torna-se cada vez mais múltipla, mutável e auto-reflexiva, podendo ser alvo de constantes reflexões, mudanças e possibilidades, permitindo ao sujeito fruir entre os estereótipos sociais e, a partir deles, se reconhecer ou se diferenciar.

Grande parte da identidade do sujeito é construída a partir da comparação com o outro. Teóricos como Hegel defendem que a identidade é criada a partir do mútuo reconhecimento, já que “o sujeito se constitui a partir de um processo de identificação/diferenciação”⁶¹. A identidade, então, fica dependente deste reconhecimento de si a partir de outros e também da forma como o sujeito lida e absorve cada uma dessas novas interferências que apresentam-se em um ritmo acelerado, influenciando para que o ser esteja sempre a expandir e a sofrer mudanças contínuas.⁶²

4.1 Psicanálise

Cada vez mais um ponto de interesse e pesquisa, a formação do eu foi mais intensamente explorada no início do século XX, momento que também foi extremamente importante para começar a trilhar o caminho da libertação feminina. O período foi marcado pelas descobertas acerca do funcionamento mental e construção do eu, através da criação da Psicanálise por Sigmund Freud.

Esta nova técnica permitiu um maior entendimento a cerca dos funcionamentos mentais humanos que há muito eram completamente vinculados ao divino. Freud acreditava que toda vez que nos referenciávamos à alma era como se estivéssemos tratando de algo externo e imortal, assim, deixou o termo alma para a religião o definir e o substitui pelo termo psiquismo. Nele estão presentes “as sensações que experimentamos através dos nossos sentidos, como as cores, os odores, os sons”⁶³ e também as nossas ideias, valores, memórias, juízos e processos psíquicos que nos permitem ter consciência.

⁶¹ KELLNER, Douglas – Popular culture and the construction of postmodern identities. *In* **Modernity & Identity**.

⁶² Ibidem.

⁶³ ESTEVAM, Carlos – **Freud: vida e obra**.

A partir da concepção do psiquismo, Freud estudou os processos mentais que o formavam. Dividiu a mente humana (psiquismo) em duas esferas: o consciente e o inconsciente. O primeiro é formado pelos pensamentos e ideias de que tomamos conhecimento e que podemos evocar voluntariamente. O segundo é formado por processos dos quais não temos controle e nem consciência.

Este psiquismo, formado pelo consciente e inconsciente, é estruturado e composto dentro do *Modelo Estrutural*⁶⁴ desenvolvido pelo psicanalista. Tal modelo engloba as três instâncias que formam o psiquismo do sujeito: o ego, o super-ego e o infra-ego. O ego é o único processo que compõe e chega ao consciente, entretanto, ele é formado a partir de processos inconscientes como o super-ego e o infra-ego.

O infra-ego é constituído das nossas vontades mais primitivas, nele estão os nossos desejos e impulsos mais animais. Estes impulsos, por sua vez, são freados pelo super-ego que é composto a partir da moral, valores sociais, educação, entre outros. O super-ego é a sociedade moral que habita em nós, qualquer impulso derivado do infra-ego, se não é considerado bom ou aceito pela sociedade (super-ego), é imediatamente bloqueado.⁶⁵

Interessante notar que as crianças, quando muito novas, ainda não possuem o super-ego e o ego formados. Assim, por não terem o ego constituído, geralmente se referem a si usando seu nome na terceira pessoa, como se estivessem falando de um ser externo a elas. Já o super-ego, por ainda não ter se formado através da imposição de leis sociais, educação, etc, faz com que a criança viva a partir das vontades impostas pelo infra-ego que são, em sua maioria, compostas por instintos animais como fome, necessidades fisiológicas e, também, prazer. Até a formação destes dois processos psíquicos, as crianças ainda não se veem como indivíduo social, vivem o “princípio do prazer e não o princípio da realidade e das conveniências sociais”.⁶⁶

⁶⁴ GONÇALVES, Carla Alexandra – **Para uma Introdução à Psicologia da Arte.**

⁶⁵ ESTEVAM, Carlos – **Freud: vida e obra.**

⁶⁶ Ibidem.

Só conseguimos explorar o inconsciente e todos os seus processos intrínsecos através do método catártico⁶⁷, que é um dos pilares principais da psicanálise. Desenvolvido por Freud com base em estudos de Josef Breuer, o método catártico surge a partir da antiga técnica grega de catarse de emoções: processo de cura através da representação teatral conhecida como Tragédia e que ocorria em espaços públicos gregos.

“O termo catarse é de origem grega, κάθαρσις (*kátharsis*), sendo usado com o sentido etimológico de purificar, purgar ou limpar. Do mesmo radical grego origina-se a palavra καθαρό (*katharó*; em português, cátar), que significa puro. Cátar (*katharó*) é alguém que passou por uma catarse (*kátharsis*), isto é, um processo de purificação.”⁶⁸

Obras como as de Sófocles e Eurípides eram encenadas em praças públicas e acreditava-se que o público, ao observar os conflitos enfrentados pelos protagonistas, experienciavam sentimentos como dor, raiva e alegria, sem que algo de fato lhes acontecesse. Assim, a partir de tais sensações, o sujeito conseguia realizar uma purificação e este processo, segundo Aristóteles e depois Freud, poderia ajudar na cura e também servir de válvula de escape para sentimentos retidos.⁶⁹ O filósofo encarava este processo, a catarse, como uma purificação através da arte.

“Na Poética, Aristóteles (1993, p. 37) define tragédia como ‘imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada’. E, mais adiante, acrescenta que, ‘suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções’.”⁷⁰

Essa purificação através da arte também é explorada por Freud em seu texto Personagens Psicopáticos no Palco, de 1906, onde faz uma breve análise deste processo que foi fundamental para a criação dos métodos psicanalíticos, já que trabalhava, de maneira inconsciente, a transferência e libertação de sentimentos recalcados.

⁶⁷ ESTEVAM, Carlos – **Freud: vida e obra**.

⁶⁸ QUEIROZ, Álvaro – Sobre o conceito de catarse na poética de Aristóteles. Revistas Entrelinhas - CESMAC.

⁶⁹ DUNKER, Christian – **O método catártico**

⁷⁰ ARISTÓTELES. Poética. 2. ed. São Paulo: ArsPoetica, 1993. Apud QUEIROZ, Álvaro.

A psicanálise possibilitou a descoberta do inconsciente e dos processos mentais intrínsecos ao ser humano, mas também ratificou, de maneira pejorativa, o já arcaico entendimento das funções sociais e os processos de formação individual através das divisões binárias entre a mulher e o homem. Por meio das teorias do psicanalista Sigmund Freud sobre a sexualidade, as ideias e teorias exploradas e defendidas por ele, reforçavam a menos valia bem como os papéis secundários e passivos que acreditava-se que a mulher deveria desempenhar.

Isto porque, durante a sua pesquisa e formulação dos funcionamentos psíquicos, Freud usava o seu entendimento dos processos masculinos como base para o estudo dos processos femininos. Desta maneira, a mulher ainda era mantida e analisada à sombra do homem e a partir do espectro masculino.

Um exemplo disso é a histeria que era tida como uma doença tipicamente feminina. Este pensamento foi formulado por Hipócrates, médico da Grécia Antiga (460-377 a.C), que defendia que a histeria era:

“Uma doença orgânica de origem uterina e, portanto, especificamente feminina que afetava todo o corpo por sufocações da matriz. Ele supunha que a histeria se desenvolvia pela privação de relações sexuais, dessecando o útero, que perderia peso e se deslocaria pelo corpo em busca da umidade necessária”.⁷¹

Curiosamente, mas não por acaso, histeria é uma palavra que deriva do grego e significa ‘matriz’, “de acordo com Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, matriz é o ‘lugar onde algo se gera ou cria; órgão das fêmeas dos mamíferos onde se gera o feto; útero’”.⁷²

O pouco entendimento acerca do corpo feminino e, o fato da mulher ser entendida e percebida a partir de um referencial masculino, não só pela sociedade, mas também pela medicina, fazia com que estudiosos tecessem teorias fantasiosas sobre as reações femininas, chegando ao ponto de

⁷¹ BELINTANI, Giovani – Histeria. *Periódicos Eletrônicos em Psicologia*. Vol. 4, nº 2 (2003).

⁷² Apud. BELINTANI, Giovani – Histeria. *Periódicos Eletrônicos em Psicologia*. Vol. 4, nº 2 (2003).

defenderem que a mulher, enquanto portadora da histeria, era possuída por demônios que a “fazia agir involuntariamente, simulando doenças”.⁷³

Durante esta época, muitas mulheres foram condenadas por bruxaria devido a esse entendimento pífio e fantasioso da doença. As mulheres que eram consideradas histéricas, eram submetidas à Inquisição pela Igreja Católica Romana e, caso fosse considerado que elas estavam em estado histérico eram mandadas para a fogueira.

Em seu ensaio *Three Essays on the Theory of Sexuality*, Freud discorre sobre a sexualidade a partir do olhar infantil. A criança quando olha para a sua mãe, ou outra mulher, a vê com a falta do órgão sexual masculino, assimilando assim que lhe falta algo. O psicanalista francês Luce Irigaray também trabalha a questão e justifica a posição em que a sociedade põe a mulher pela relação entre nada para ver/equivale a não ter nada. A partir disso, a mulher passa a ocupar uma posição de ser faltante e inferior ao masculino - já que não possui o falo – e assim são castradas, novamente, pela sociedade patriarcal a partir dessa visão.⁷⁴ Assim, para além dos estigmas sociais, a mulher, nesta época, ainda era percebida mental e fisicamente a partir duma matriz masculina.

Entretanto, outros estudos de Freud sobre o inconsciente tratam acerca da questão estética no trabalho artístico. O psicanalista percebia a produção de tais trabalhos de maneira análoga aos sonhos. Freud defendia que a existência dos sonhos comprovava a existência “*not only of a part of the mind in the shadow of conscious awareness, but one that was radically different, even opposed to conscious*”.⁷⁵

Assim, para além do método psicanalítico, é possível acessar o inconsciente através da análise dos sonhos. Estes eram o tema central na produção de obras do movimento surrealista, quando o inconsciente passou a ser mais intensamente explorado através dos sonhos. Freud defendia que, ao evocar e transferir para as obras temas desenvolvidos inconscientemente

⁷³ Apud. BELINTANI, Giovani – Histeria. *Periódicos Eletrônicos em Psicologia*. Vol. 4, nº 2 (2003).

⁷⁴ LINKER, Kate – **Love For Sale**. p. 60

⁷⁵ MANSFIELD, Nick – **Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway**. p. 38

nos sonhos, era possível descobrir verdades ocultas e, assim, conseguir um entendimento mais amplo a respeito do sujeito que o produz.⁷⁶

*"In Surrealism, the evocation of nightmare as kind of hidden truth was intended as a direct challenge to the daylight knowledges on which an overly rational and technocratic, decadente and doomed modern world was seen to depend"*⁷⁷

Essas verdades ocultas, que só são possíveis de acessar durante o sonho, são castradas durante o dia através do super-ego, que é composto pelas expectativas sociais e normas de condutas. Durante a noite, na intimidade dos sonhos, o inconsciente liberta-se do super-ego e, ao poder do infra-ego, evoca temas escondidos nele, trazendo à superfície nossos desejos e medos mais animais que são recalçados durante o dia.

Ao explorar tais temas durante a produção dos trabalhos artísticos, é possível esclarecer e evidenciar o que se passa dentro do inconsciente e subjetividade que cada ser carrega consigo. A produção de obras de arte, então, pode ser considerada um processo catártico - como proposto por Aristóteles - já que serve como maneira de expurgar sentimentos reprimidos e recalçados. Freud considerava os artistas pessoas introvertidas, sensíveis e instintivas, o que dificulta a sua adaptação à uma realidade mais crua e, por vezes, insensível e prática. Portanto, para este indivíduo, a arte era uma maneira de trabalhar os seus desejos e elucubrações, criando, através dela, uma realidade fantasiosa, mas que lhe é mais tragável; e, por meio dela, conseguia dar vazão às sensações, percepções e desejos são inaptos à sociedade atual.⁷⁸ Como defendido por Arnold Hauser "o artista, através do sucesso da sua obra, goza da satisfação dos desejos que lhe têm sido negados até então"⁷⁹ permitindo "a libertação das tensões psíquicas inconscientes"⁸⁰.

Mas o inconsciente trabalha ao mesmo tempo que o consciente, ambos coexistem simultaneamente e dependem um do outro. Portanto, ao produzir uma obra, o artista, invariavelmente, realiza uma

⁷⁶ HEARTNEY, Eleanor – **Art & Today**. p. 352.

⁷⁷ MANSFIELD, Nick – **Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway**. p. 35

⁷⁸ ALEXANDRA, Carla - **Para uma Introdução à Psicologia da Arte: as formas e os sujeitos**. p. 207

⁷⁹ HAUSER, Arnold – **Teorias da Arte**. p. 54

⁸⁰ Ibidem. p. 55

transferência/expurgação de sentimentos para ela. Quando pronta, esta obra ganha uma alteridade outra, é uma síntese da visão e sentimentos que envolvem o artista no momento em que ele a produz. Já que *“the I is thus a meeting-point between the most formal and highly abstract concepts and the most immediate and intense emotions”*⁸¹, existe no trabalho artístico uma catarse desses sentimentos que são conscientemente, ou não, retratados na obra.

4.2 Lacan e o Estádio do Espelho

Em 1936, Jacques Lacan apresenta o seu texto “O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica”⁸² durante o Congresso de Marienbad, na República Checa. Neste estudo o autor desenvolve o conceito de narcisismo, o nascimento do outro e o início da construção do eu a partir da percepção de si através do espelho.

Segundo a teoria lacaniana, até os dezoito meses de idade, a criança ainda não tem uma noção dos limites do seu corpo. Para ela, tudo o que a cerca é percebido como constituinte do seu corpo físico, não há separações, por exemplo, o tapete onde ela repousa é entendido como um prolongamento de suas pernas e braços. Seu universo é, portanto, coletivo e não individual.

Entretanto, entre os seis e dezoito meses de idade, dá-se início a um processo de constituição do eu e surgimento do outro, que irá moldar toda a sua percepção de ser e comunidade. Seu universo que antes era um emaranhado de conexões, tornar-se-á individual e delimitado através da sua experiência com seu próprio reflexo.

O estágio do espelho pode ser dividido em três fases. Em sua primeira etapa, o espelho é um objeto comum, não é diferente e nem destaca-se perante a nenhum outro que o cerca. Entretanto, quando entramos na segunda fase, este objeto ganha outro contexto.

Neste segundo instante, ao aproximar-se do espelho, a criança vê-se refletida nele. Este reflexo de si que observa é tido como um igual, mas outro.

⁸¹ MANSFIELD, Nick – **Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway**. p. 1

⁸² LACAN, Jacques – **Escritos**. p. 96-103.

Vê diante de si um corpo que ainda não sabe que é seu, assim, passa a tentar interagir com esse outro da mesma maneira que iria interagir com outro bebê na vida real. Chora, bate, beija, cheira, tenta estimular uma ação nesse outro que permanece sem reação.

Neste momento, enquanto o seu reflexo ainda representa um outro, uma criança é igual a um filhote de animal, ambos reagem da mesma forma em frente ao seu reflexo, encaram a si como um outro. Com o passar do tempo, e ainda sem uma reação deste outro que vislumbra, a criança aos poucos perde o interesse e se esquece deste.

Quando volta ao espelho novamente, já não tenta interagir com o outro, desta vez - e aqui entramos na terceira fase do estágio do espelho - a criança dirige um sorriso para este ser que até então era outro e, imediatamente, busca o olhar do adulto que a sustenta em tal experiência. Neste gesto a criança busca a aprovação do adulto – ou uma pessoa externa à experiência - para confirmar que ele a vê a reconhecer-se no espelho, busca uma autorização quanto ao reconhecimento de si como reflexo.

Tal experiência marca o sujeito e faz com que a criança adquira o seu valor fora do espelho, já que precisa do reconhecimento externo de um outro para confirmar que o reflexo que observa e para quem sorri é ela mesma. Ao mesmo tempo em que se vê por inteiro pela primeira vez, a criança cria a sensação de que só permanecerá como unidade, da maneira que se vê representada pelo seu reflexo, se tal imagem lhe for confirmada através de fatores externos – o adulto que a sustenta em tal experiência. Cria-se, a partir dessa vivência, a crença de que o eu só se sustenta através do olhar do outro.

A criança, que antes da experiência com o espelho se via diluída por entre as superfícies e dividida em partes, ganha agora um contorno, uma forma limitada. Esta forma, que provém do espelho e lhe é exterior (tanto pelo reflexo como pela aprovação do adulto), será tomada pelo eu de maneira narcísica e, após reconhecer-se no reflexo, a criança (e depois o adulto que se tornará) buscará sempre confirmar tal miragem a partir um olhar externo.

Assim, podemos compreender o estágio do espelho como um momento crucial no desenvolvimento de três grandes conceitos individuais: a constituição do eu; a distinção entre o eu e o outro; e a demarcação dos

limites da realidade. Portanto, tal estágio pode ser usado como base para melhor compreender a relação do eu com os outros e consigo mesmo, já que representa o estágio inaugural do entendimento do mundo tal como ele é.⁸³

4.3 Ecos do Espelho

Lacan usa desta teoria para defender que a formação do eu não é uma formação biológica ou divina, e sim relacional. Para o psicanalista, e segundo sua teoria, o eu é reconhecido e criado através dessa confusão constitutiva inicial entre o outro irreal, o externo (adulto) e ela própria. A partir disso, podemos dizer que o sujeito (eu) estará fadado a uma busca narcísica pela sua afirmação a fatores externos, sempre na dependência de aprovações de outros para sustentar a si próprio; já que o sujeito cria a sua noção individual a partir da identificação com o outro (reflexo) e reconhecimento dessa experiência por um outro (adulto/externo).

Como resultado de tal processo, o desejo desse sujeito estará sempre ligado a um outro ser externo a si, já que “o eu se torna como ele se percebe”⁸⁴. Ao buscar o olhar de aprovação do adulto que a sustenta durante a sua experiência no reconhecimento do seu reflexo, a criança passa a ocupar um lugar no desejo deste outro que a ajuda a reconhecer-se como indivíduo. É a aprovação deste outro externo que a ajudará a sustentar o seu eu interior, é ele quem confirma a sua identidade no reflexo, portanto é ele quem aprova a sua identificação consigo mesma.

Segundo Lacan “a função do estágio do espelho (...) é estabelecer uma relação do organismo com a sua realidade”⁸⁵ já que antes de tal estágio, para o sujeito, não há limitações entre ele e qualquer objeto que o cerca. Tal processo é o que difere os animais dos homens, já que, diferentemente dos animais que entendem o mundo a partir da sua espécie, o ser humano entende a sua sociedade a partir de si, há prevalência do psíquico sobre o organismo.⁸⁶

⁸³ PRADO, Antonia Claudete A. L. – **O estágio do espelho, o narcisismo e o Outro.**

⁸⁴ KENDLER, Howard H. – **Introdução à Psicologia.** p. 876

⁸⁵ LACAN, JACQUES. Apud PRADO, Antonia Claudete A. L. – **O estágio do espelho, o narcisismo e o Outro.**

⁸⁶ PRADO, Antonia Claudete A. L. – **O estágio do espelho, o narcisismo e o Outro.**

Essa experiência, como podemos compreender, moldará para sempre as relações do sujeito com o mundo. O estádio do espelho representa “a relação libidinal essencial com a imagem corporal e ilustrando o aspecto de conflito na relação dual”⁸⁷ entre o ser (sujeito) e o outro (externo). É através dessa relação de aprovação e diferenciação - entre o eu e o outro – que se dá o início da criação da identidade pessoal.

4.4 O Espelho e o Outro

O espelho foi um importante propulsor para a discussão e formulação de novas teorias a respeito do humano e seu imo. Desde antes da sua invenção, o ser humano já se interessava pelo seu reflexo, o buscando em pedras brilhantes e superfícies refletoras como a água. Essa duplicidade encantava e ao mesmo tempo era vista através de uma aura de misticismo.

As civilizações mediterrâneas já produziam espelhos de metal e sua invenção era atribuída a Hefesto⁸⁸. Em seu surgimento, o espelho “pertence em primeiro lugar ao domínio do vocabulário místico”⁸⁹, era visto como instrumento que estava ligado à vaidade e bruxaria. Como Deus criou o homem à Sua imagem “no parecer dos teólogos, os únicos espelhos fiáveis eram as Sagradas Escrituras, onde o homem se podia contemplar e cuja leitura purificava a alma”⁹⁰. Assim, se olhar ao espelho era considerado um afastamento do divino e uma luxúria terrena, já que o espelho cria, a partir do reflexo, uma alteridade outra que, muitas vezes, é completamente ilusória e abstrata, afastando o homem de Deus.

O espelho ilumina as sombras que não são visíveis e palpáveis no real, criam, neste cenário paralelo à realidade, um ambiente outro e avesso. Até então, para o homem, ver a sua imagem duplicada era um medo e um fascínio. “Os mitos de Narciso e Perseu são um testemunho dessa curiosidade pelas superfícies refletoras”⁹¹, tais mitos já exploravam a questão

⁸⁷ GRECO, Musso – **Os Espelhos de Lacan**.

⁸⁸ MELCHIOR, Sabine Bonnet – **História do Espelho**. p. 24

⁸⁹ Ibidem. p. 13

⁹⁰ FIGUEIREDO, Maria Rosa – Introdução In **Do Outro Lado do Espelho**. p. 13-17.

⁹¹ MELCHIOR, Sabine Bonnet – **História do Espelho**. p. 23

da duplicidade humana – real e reflexo - e dos perigos que esta representava.

No caso de Narciso, após rejeitar o amor da ninfa Eco e ignorar também os sentimentos amorosos nutridos por outros seres mitológicos em relação a ele, tanto homens como mulheres, os Deuses decidem puni-lo fazendo com que ele se apaixonasse pelo seu próprio reflexo.

Assim, quando voltava de uma caça, Narciso decide parar em um rio para beber água e, ao fazê-lo, defronta-se com uma imagem refletida na superfície. “Surge-lhe a princípio como de um ser estranho, parecendo corresponder a todas as suas manifestações de amor. Ele não sabe ainda, mas aquela imagem, que tanto o encanta, é ele mesmo”.⁹² Narciso fica, então, inebriado com tal reflexo que considera ser a perfeição. Ele, que até então era um, transforma-se em dois “o que ardentemente olha/deseja e o reflexo amado/desejado”⁹³.

Este apaixona-se pelo próprio reflexo que descobre na superfície do rio, o que ele vê aí não é ‘uma’ imagem, mas a imagem:

“O segredo da revelação do humano (e, portanto, dele próprio igualmente). [...] A partir daí, Narciso estará apto a ver-se e a ver outros rostos, a reconhecer-se neles. Tudo, para ele, começa a fazer sentido. É o início do seu (auto) conhecimento.”⁹⁴

O personagem que antes, por não se conhecer, não conseguia reconhecer outros, agora, após o contato com seu reflexo, passa a entender-se como sujeito, mas fica tão fascinado com a sua forma e beleza que esta o prende. O ideal externo, para ele, é o que ele representa e vê em seu reflexo. Narciso encontra no eco da sua própria imagem um meio de vivenciar o amor que, devido à sua arrogância e orgulho, nunca conseguiu ver e sentir em outros seres e, assim, também acaba por se alienar.

Portanto, como exemplificou Lacan na teoria do Estádio do Espelho, Narciso se percebe dividido em dois e, dessa divisão meramente visual e perceptiva, nasce o vazio que o irá consumir. Machado de Assis, em seu conto “O Espelho” exemplifica tal confronto:

⁹² COELHO, José Ramos – **De Narciso a Édipo: a criação do artista**. p. 34

⁹³ Ibidem. p. 34

⁹⁴ Ibidem. p. 33

“Imaginali um homem que, pouco a pouco, emerge de um letargo, abre os olhos sem ver, depois começa a ver, distingue as pessoas dos objetos, mas não conhece individualmente uns nem outros [...] Tudo volta ao que era antes do sono”.⁹⁵

Narciso, diferentemente da criança no estágio do espelho, não tem quem o sustentasse durante tal experiência, o que permitiria a ele perceber o outro e a si próprio como duplo nos reflexos. Pela falta deste outro que lhe permitiria a diferenciação e reconhecimento de si próprio, está fadado a buscar em seu duplo, que não se sabe seu, o preenchimento do vazio que o acomete durante a sua existência.

Narciso, definha no leito do rio tentando capturar o reflexo líquido que crê ser o eu ideal, seu amor. Já que sua arrogância e orgulho o impediram de olhar para o outro como olha para si, está fadado a essa perda de si no reflexo que crê ser de outro.

Se dá aí a importância do sujeito externo, para além do sujeito que se vê refletido. Este outro, que sustenta a identificação do ser que se vê em reflexo, é de extrema importância para a delimitação e fornecimento da estética compositiva do eu. É através da comparação, identificação e diferenciação que a identidade se molda nos primeiros instantes e durante toda existência, e é esse sujeito externo - o adulto no caso do estágio do espelho - que irá confirmar essas distinções e semelhanças, para assim se criar uma delimitação mais autêntica e real do eu. O outro, portanto, é constituinte do eu, ou pela semelhança ou pela diferença.

Essa multiplicidade de *eus* e reconhecimento a partir do reflexo é um tema que há muito está presente também na literatura. No seu texto “O Espelho”, Guimarães Rosa trabalha a questão da reflexibilidade e da percepção como um emaranhado de referências que dão forma ao sujeito e que são mutáveis a partir da percepção pessoal que cada um tem de si próprio.

“Os espelhos, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do

⁹⁵ ASSIS, Machado de - **Contos: uma ontologia – Volume I**. p. 401-410.

qual lhe dão imagem fiel. Mas – que espelho? Há os «bons» e «maus», os que favorecem e os que detraem”.⁹⁶

Olhar-se ao espelho é um exercício que traz à superfície e aflora “a consistência do fundo e a inconsistência da aparência”, abre portas para o confronto do nosso Eu ideal com o Eu real, “quem se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um mais ou menos falar pressuposto”.⁹⁷

É esse preconceito que revelará o sujeito a si mesmo, não de maneira clara, mas através do jogo binário entre sombra e luz, consciente e inconsciente, identidade e corpo, máscara e rosto. O exercício do reflexo é passível de inúmeras interpretações, mas sempre de modo opositor, comparativo. Sou o ser que vejo ou o que olha? Sou ou pareço ser?

Tais questões abrem as portas para os confrontos que se passam entre o eu real e o seu reflexo. Ao olharmos o nosso reflexo um diálogo se inicia entre os dois eus que, agora, no momento em que se lança o olhar ao reflexo, não são mais um, são dois. Este momento “traz consigo interrogação e angústia relativamente ao olhar que os outros lançam sobre nós e àquilo que as restrições sociais e culturais nos impõe”.⁹⁸

Entramos aqui na já antiga questão do ser e parecer que, diante do espelho, não tem escapatória. Frente ao nosso reflexo somos confrontados com a dualidade presente em nosso infra-ego e super-ego. Sou o que vejo ou o que sinto? Esta dualidade, sombra e luz, ser e personagem, é um dos conflitos travados durante tal avistamento, já que “a consciência de nós próprios supõe não só o conhecimento do nosso corpo, mas também do espírito que o habita”.⁹⁹

As máscaras, ao verem-se ao espelho, caem e o vazio existencialista, inevitavelmente, ascende e torna-se palpável através do reflexo. Tal experiência – se ver como unidade – levanta questões íntimas como: o que me forma como sujeito?; o que me define? Estes questionamentos constituintes são trabalhados na obra plástica de Maria Beatriz, que explora através da sua história e produção, o que a delimita como ser.

⁹⁶ ROSA, João Guimarães – O Espelho.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ FIGUEIREDO, Maria Rosa – Introdução. In **Do Outro Lado do Espelho**. p. 13-17

⁹⁹ Ibidem. p. 13-17

5. Maria Beatriz

5.1 Vida

No ano de 1940 nascia, em Lisboa, a artista plástica Maria Beatriz. Durante a infância foi muito ligada à mãe e às mulheres da sua família, por quem nutria uma admiração muito forte, “eram umas mulheres extraordinárias, eram umas mulheres que não tinham medo”¹⁰⁰, argumenta. Entretanto, aos doze anos, seus pais se separam e passa a viver com o pai com quem mantém uma relação mais conflituosa, “aí começou uma época da minha vida muito difícil para mim, fiquei muito sozinha, ele era uma pessoa muito difícil”¹⁰¹ relata em entrevista para o catálogo de sua exposição antológica na Casa da Cerca em 1998.

Durante este período passa muito tempo sozinha e acaba por encontrar refúgio na biblioteca da casa da avó, onde encontra acolhimento em livros franceses de poesia e música que tinham pertencido ao seu avô materno. Ali entra em contato com a literatura de Apollinaire, Maupassant, Voltaire, entre outros, que, para ela, “foram uma porta aberta sobre o mundo, neles procurei esclarecimento, companhia e conforto”, declara durante a sua entrevista com a escritora e crítica de arte Emília Ferreira.¹⁰² Este primeiro contato inaugura a sua relação com o mundo da arte, que teve como maior incentivadora a sua avó paterna que também desenhava. Esta foi uma das poucas pessoas na família da artista que a apoiou quando esta decide cursar pintura na Belas Artes em 1961.¹⁰³

Encara a sua adolescência como um período muito difícil e de forte repressão. Essa sensação era causada, em parte, pelo relacionamento que nutria arduamente com seu pai e também pelo intenso momento político e ditatorial em que Portugal se encontrava. Maria Beatriz nasce durante o

¹⁰⁰ BJÖRK, Cisela - **Maria Beatriz: Exposição Antológica 1973 – 1998**. p. 9

¹⁰¹ Ibidem. p. 9

¹⁰² FERREIRA, Emília – Almada-Amsterdão-Almada: Conversa de ida e volta com a pintora portuguesa Maria Beatriz.

¹⁰³ BJÖRK, Cisela - **Maria Beatriz: Exposição Antológica 1973 – 1998**. p. 9

Estado Novo (1933 a 1974), regime ditatorial comandado por António Oliveira Salazar, que se caracterizava pelo nacionalismo e colonialismo.¹⁰⁴

Durante esta época, os trabalhos artísticos e a liberdade pessoal e de imprensa eram extremamente podados em prol de uma visão nacionalista radical. A situação era ainda mais intensa para as mulheres que, reféns de uma ditadura patriarcal e ainda atrasadas em relação a direitos individuais, não eram nem autorizadas a sair do país sem a autorização do marido. Em tal ideologia, os direitos femininos, que já não eram muitos, foram completamente mascarados em defesa de uma política nacional restritiva e extremamente machista, “não podia votar. Não podia ser juíza, diplomata, militar ou polícia. Para trabalhar no comércio, sair do país, abrir conta bancária ou tomar contraceptivos, a mulher era obrigada a pedir autorização ao marido”.¹⁰⁵

Para além dessa misoginia ditatorial, o estado requeria a aprovação prévia de qualquer trabalho artístico, assim os criadores deveriam primeiro submeter seus trabalhos à aprovação do estado para depois conseguirem expô-los. Em 1947, alguns artistas resistentes, como Júlio Pomar, Rui Pimentel e Maria Keil, juntaram-se e organizaram a II Exposição Geral de Artes Plásticas. Esta exposição defendia um compromisso político, não estético, e por conta disso chegou a ter 12 quadros apreendidos pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado).¹⁰⁶ Como resultado, a exposição passou a ter de mandar suas obras para aprovação do Estado antes de inaugurar as futuras exposições. O mesmo acontecia com qualquer material que fosse ser exibido ou divulgado entre a sociedade, cartazes de filmes, jornais, etc.

Em paralelo a essa ditadura que Maria Beatriz vivia junto à sociedade portuguesa, a vida dentro de casa era basicamente igual. Um estado autoritário comandado por seu pai.

“Tinha realmente a sensação de que em casa do meu pai não podia desenvolver-me nem escolher o que queria, nem fazer a minha vida como

¹⁰⁴ HISTÓRIA DE PORTUGAL – Portugal e a Ditadura Salazarista.

¹⁰⁵ ENSINA RTP – O ideal feminino do Estado Novo.

¹⁰⁶ Casa da Achada: Centro Mário Dionísio – Exposição: um grande comício de sem palavras.

queria, nem dedicar-me à actividade que queria. [...] Penso que em casa não tive apoio e senti-me mal”¹⁰⁷.

Entretanto, Maria Beatriz defende que esta fase lhe foi muito importante para que se tornasse mais resiliente, tanto na vida pessoal como profissional, “verifico que há certas pessoas que têm talento mas, depois, parece que lhes falta resistência, parece que lhes era necessário um treino.”, argumenta.¹⁰⁸ Esses tempos difíceis forneceram a Maria Beatriz materiais de forte carga emocional e também possibilitaram a exploração de novas estéticas de linguagem para que a artista explorasse seu mundo interior e exterior de maneira altamente simbólica e sensível.

Mas a sua relação definitiva com a arte só começaria após a breve passagem pelo curso de Biologia na Faculdade de Ciências de Lisboa, entre os anos de 1958 a 1961. A inscrição neste curso foi impulsionada pelo pai que queria que Maria Beatriz “seguisse um curso universitário”.¹⁰⁹ Deste período resta-lhe somente o interesse por antropologia.

Entretanto, quando completa 21 anos, seu pai declara a ela que “já que me tinha tornado maior, poderia escolher a minha vida como quisesse! Nunca mais voltei à Universidade e comecei a preparar o exame de admissão às Belas-Artes, que comecei a frequentar em Setembro de 61”.¹¹⁰ Então desiste do curso em Biologia e ingressa em Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, onde permanece por um ano e abandona por conta da crise acadêmica que assola Portugal durante os anos de 1961 e 1962¹¹¹. Foi nesse período que os estudantes universitários se uniram contra o sistema ditatorial que dominava Portugal.

Apesar da rápida passagem, Maria Beatriz logo percebe sua conexão com o mundo artístico. A arte passa a significar, para a Maria Beatriz, uma válvula de escape a sentimentos, um retiro da realidade, “via a arte como uma coisa que podia dar apoio e, digamos, mudar a vida de uma pessoa.”¹¹²

¹⁰⁷ BJÖRK, Cisela - **Maria Beatriz: Exposição Antológica 1973 – 1998**. p. 9

¹⁰⁸ Ibidem. p. 10

¹⁰⁹ FERREIRA, Emília – Almada-Amsterdão-Almada: Conversa de ida e volta com a pintora portuguesa Maria Beatriz.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ ESQUERDA.NET - Crise de 1962: como a ditadura perdeu os estudantes.

¹¹² BJÖRK, Cisela - **Maria Beatriz: Exposição Antológica 1973 – 1998**. p. 9

É este pensamento e também sua relação tensa com o pai que a incentivou a ir para Londres em 1962. Comenta que o sentimento que nutria por Portugal durante a sua infância e até este período era de:

“Falta de ar! Não havia qualquer possibilidade para os jovens de escolherem a sua vida. [...]. Muitos desertaram e fugiram sem nada para o estrangeiro. Muitas famílias não apoiaram tal decisão. E a ruptura foi enorme. As raparigas viram-se metidas num espartilho de proibições e preconceitos – para uma moça como eu era, não conforme, rebelde e desejosa de poder escolher a direcção a dar à minha vida, a opção foi partir. Encontrei em Londres independência económica e liberdade de acção.”¹¹³

Ali, livre da ditadura portuguesa e da repressão paterna, é acolhida por uma tia da família “que tinha sido proibida de exercer o seu trabalho em Portugal por razões políticas”¹¹⁴. Trabalha primeiro na cantina de um hotel de jovens e depois passa a arranjar quartos de enfermeiras em um hospital onde também prepara o pequeno almoço. Nas horas vagas pinta, visita museus e desenha. Entra em contato com a Pop-Art inglesa durante esse período e fica fascinada pela liberdade, pelas cores e pelo carácter experimental do novo movimento. “Vi, pois, exposições que apontavam para uma nova figuração, visitei museus, fiz projectos. Pela primeira vez, ganhava a minha vida e saboreei a minha nova liberdade.”¹¹⁵

Faz inscrição na *Slade School*, em Londres, e descobre que teria de esperar um ano pelo resultado; este tempo lhe parece grande demais e, então, volta à Lisboa. Estuda Gravura em Metal na Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses em 1964 e forma-se no ano seguinte quando conquista o 1º prêmio de Pintura na Exposição de Outubro promovido pela Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1965.

Um anos depois ganha uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian e vai à Paris estudar gravura e trabalhar no Atelier 17¹¹⁶ com S.W.Hayter. Lá

¹¹³ FERREIRA, Emília – Almada-Amsterdão-Almada: Conversa de ida e volta com a pintora portuguesa Maria Beatriz.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Atelier 17 foi fundado pelo pintor e gravurista inglês, Stanley William Hayter, em 1927. Stanley defendia que, para além da possibilidade de reprodução, a gravura era também uma forma criativa de produzir arte, assim, o fundador estimulava a pesquisa e a formulação de novas técnicas de reprodução através da gravura. Dentre as técnicas aperfeiçoadas pelo atelier, a principal era o buril (técnica que usava uma pequena ferramenta de barra de aço

ganha uma formação avançada em gravura, a partir de técnicas como água-forte e água-tinta, e desenvolve trabalhos onde usa do desenho automático como forma de abstração para a criação de suas obras.¹¹⁷

Durante este período que passa em França, a artista vive perto da Cinemateca o que permite a ela entrar em contato com filmes clássicos e experimentais. A estadia na capital francesa também lhe permitiu conhecer o artista português Júlio Pomar, que foi de extrema importância para que a artista ampliasse e compreendesse mais a fundo a “dificuldade da pintura”, “vi a luta incessante que era preciso levar avante para acabar uma pintura. Com os materiais e consigo próprio”.¹¹⁸

Ali também presenciou o Maio de 68, movimento de jovens que inicialmente propunham uma reforma educacional. Entretanto, o movimento ganhou uma amplitude e força maior e começou também a requisitar mudanças na ordem de valores. A vivenciar toda esta revolução estava Maria Beatriz que relata:

“Como um vento poético de Liberdade! Começou, para mim, com os cartazes postos nos muros, de histórias aos quadradinhos sobre a vida de todos os dias – relação com trabalho e com patrões, vida familiar, vida amorosa, o facto de termos de consumir. Depois, no Metro, os enormes cartazes de publicidade eram transformados em painéis críticos com simples frases acrescentadas à mão. O que se gritava era: *‘Sous les pavés, la plage’*, *‘Soyez réalistes, demandez l’impossible’*, *‘Prenez vos rêves pour des réalités’*, *‘Jouissez sans entraves’*. Um grande movimento de protesto (dez milhões em greve) não para ganhar mais, mas sim para viver com mais qualidade.”¹¹⁹

A partir de 1970, a artista fixa residência na Holanda. Entre os anos de 1971 a 73 estuda na Escola de Belas Artes de Roterdão, que era dirigida pelo artista George Lampe, um dos fundadores do *New Hague School*, movimento

que produzia uma linha precisa e fina). Eram aceitos no ateliê artistas de todo o mundo, entre eles estavam nomes como Picasso, Max Ernst e Andre Masson. In: <http://www.ateliercontrepont.com/17index.html> (<https://www.publico.pt/2006/01/13/jornal/a-poetica-do-traco--das-gravuras--do-atelier-17-58067>)

¹¹⁷ FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – Maria Beatriz.

¹¹⁸ FERREIRA, Emília – Almada-Amsterdão-Almada: Conversa de ida e volta com a pintora portuguesa Maria Beatriz.

¹¹⁹ Ibidem.

que se opunha ao CoBrA.¹²⁰ Lá consegue o diploma em Pintura e Artes Gráficas e recebe subsídios do governo holandês, como o B.K.R, para desenvolver seus trabalhos. A partir de 1970 muda para Holanda e trabalha como impressora na Galeria Prinshop, em Amsterdão, realizando trabalhos para artistas como David Hockney e Jim Dine. Neste mesmo período estuda serigrafia na Academia Livre de Haia, onde viria a dar aulas de Gravura em Metal, de 1974 a 1987, e também de Desenho e Pintura, de 1988 a 1990. Durante os anos de 1977 e 1980, Maria Beatriz torna-se bolseira da *Amsterdam Kunstfonds* e do Ministério da Cultura holandês.

Expõe pela primeira vez na Galeria Gravura, em Lisboa, em 1969, mas é só a partir dos anos 80 que passa a expor com mais regularidade e consegue focar mais em sua produção.¹²¹ Maria Beatriz expõe principalmente no eixo Holanda-Portugal, produzindo séries de desenhos, pinturas em madeira, colagens, instalações e também caminha pela fotografia.

Entre idas e vindas à Portugal, sua relação com o pai melhora quando este fica mais velho. A artista, em entrevista para a sua exposição antológica, reforça:

“Tive também a sorte de, nos últimos anos da vida do meu pai, ter tido uma relação diferente com ele. Acho que isso me trouxe certa paz. Os sentimentos negativos, o ressentimento, já nem falo em ódio, são coisas que acabam por minar uma pessoa. A mudança da minha relação com o meu pai mudou a minha relação com Portugal”.¹²²

Maria Beatriz realizou diversas exposições. Logo, em 1983, e durante alguns anos, realiza exposições na Galeria Asselyn, em Amsterdão e também expõe no Museu de Arte Moderna de Arnhem (1987, 2005), no *Kunstuitleen* K.N.S.M., em Amsterdão (1998, 2003), no Centro Cultural Calouste Gulbenkian em Paris (2004), na *Gallery 59/SBK Zuid /Adam* (2009), e em Portugal, na Casa da Cerca, em Almada (1998, 2003), na Galeria Palmira Suso (1998, 2000), na Galeria Diferença (1999), no Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian (2002), na Galeria Ratton (2009, 2012), no

¹²⁰ KUNSTZOLDER – **New Hague School**.

¹²¹ FERREIRA, Emília – Almada-Amsterdão-Almada: Conversa de ida e volta com a pintora portuguesa Maria Beatriz.

¹²² BJÖRK, Císelia - **Maria Beatriz: Exposição Antológica 1973 – 1998**. p. 11

Centro de Artes e Cultura de Ponte de Sôr (2011) e no Museu da Eletricidade (2012), entre outras¹²³.

Maria Beatriz foi alvo de duas exposições ontológicas, uma em 1998 no Centro de Arte Contemporânea Casa da Cerca e outra em 2016 na Galeria Ratton, com quem a artista trabalha desde 2009.

5.2 Obra

5.2.1 Influências

O trabalho de Maria Beatriz, como é natural a todos os artistas, acompanhou o desenvolvimento da artista como profissional e humana, revelando as suas experiências e perceções através de seus enquadramentos, personagens, cores e forte simbolismo. Sua obra passa por períodos onde há uma forte diferença no modo de retratação; seja através da gravura, por exemplo, que é muito usada nos seus trabalhos iniciais, seja na pintura, técnica mais fortemente aplicada a partir do fim dos anos 70, quando a sua obra conquista independência e força em sua reprodução autônoma.

No início da sua carreira, final dos anos 60 e início dos anos 70, o seu trabalho de retratação remete ao *Pop-Art*¹²⁴, movimento que a artista vivenciou intensamente quando estava em Londres. Maria Beatriz cria, em uma mesma gravura, técnica muito usada por ela neste período inicial, pequenas retratações que, juntas, criam uma narrativa.

Alguns de seus trabalhos, embora noutra linguagem figurativa, remetem às obras de Roy Lichtenstein, mas com uma figuração mais infantilizada (Fig. 21). Mesmo sem diálogos, são retratados de maneira sequencial, a criar uma narrativa visual que também nos remetem às revistas em quadrinhos infantis onde existem pequenas cenas que, unidas, formam uma história.

Outros, exploram a questão da textura da serigrafia e impressão, remetendo à trabalhos do ícone da arte *Pop*, Andy Warhol; nestes, há um uso

¹²³ ANTENA 2 – **Maria Beatriz.**

¹²⁴ DEMPSEY, Amy – **Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna.** p. 221.

das cores puras que enchem os olhos e preenchem o fundo, a direcionar o olhar para pequenos detalhes da composição.

Em algumas das séries iniciais, faz a reprodução de obras de arte já conhecidas através de técnicas de impressão e coloração usadas por artistas do movimento *Pop Art*. Exemplo dessas reproduções são as serigrafias “Retrato” (Fig. 22), de 1974, onde reproduz a obra “*La Schiavona*” (1510-12) de Ticiano (Fig. 23) e “Estudo do ‘Retrato de Giovanni de’ Medici quando criança’”¹²⁵ (Fig. 24) de Agnolo Bronzino (Fig. 25). Nestes, a artista revisita obras clássicas e lhes confere uma forma e coloração contemporânea, deslocando as estéticas clássicas através de métodos de produção modernos munidos de referências pós modernas.

Outros exemplos dessa revisitação histórica desenvolvida pela artista são os retratos que reproduz do pintor Ingres. Em duas ocasiões recria obras desse artista e insere nelas a sua linguagem, ambas feitas em azulejo e desenvolvidas em parceria com a Galeria Ratton. Na primeira, Maria Beatriz recria o auto-retrato de Ingres, de 1804, num painel de azulejo (Fig. 26). O retrata de maneira quase feminina, inserindo flores no fundo e outra apoiada na orelha do pintor. Este, olha para o espectador com um olhar inquisitivo e, ao mesmo tempo, delicado.

Na segunda obra, recria, também, outra pintura de Ingres intitulada *La Baigneuse à mi-corps* (1807), onde retrata uma mulher, também em um painel de azulejos (Fig. 27), e insere o mesmo padrão de flores que usou no auto-retrato do pintor francês. Tais visitas marcam a importância das obras clássicas para a produção da artista que, para além das influências modernas e contemporâneas, busca referências históricas e lhes confere humor e feminilidade à luz do século XXI.

As primeiras produções de Maria Beatriz possuem uma forte carga de tensão, repressão e dor; já que muitas delas foram produzidas à sombra de movimentos ditatoriais e guerras que ocorriam pela Europa. Nestes trabalhos há uma inquietação em relação a temas como a liberdade, o poder, o sexo e o sofrimento, que são visceralmente explorados por ela através dos seus

¹²⁵ No catálogo da artista, desenvolvido para a sua exposição antológica na Galeria Ratton, em 2016, este estudo do retrato de Giovanni de’ Medici está referenciado equivocadamente como o “Retrato de Laurentino de Medici”.

personagens e símbolos. Também é notável em suas produções iniciais o uso de palavras que possuíam um cunho ativista. Palavras como “fascismo” e “proibido” flertam com o movimento artístico *Fluxus*, que defendia que “a vida pode ser vivenciada como arte”.¹²⁶

Neste mesmo período, produz algumas peças com um cunho mais surrealista (Fig. 28), que remetem ao trabalho de Jim Dine (com quem realizava trabalhos de impressão) pelo uso das manchas e das linhas. Nestes, há um certo ruído visual, um eco dos limitantes das figuras ali representadas. Seus símbolos parecem se mover através das sombras que a artista realça.

Havia, durante este período, uma forte carga de experimentação artística. Já que, do final dos anos 60 até o fim dos anos 70, a artista, por estar sempre entre o eixo Portugal-França-Holanda, parece buscar uma linguagem que se adapte à sua intenção. Trabalha todas as referências as quais tem contato durante as suas itinerâncias para, depois, criar uma linguagem própria.

Seus personagens possuem uma estética bruta e rudimentar, o que nos remete, também, ao movimento da Arte Bruta. Deste movimento, Maria Beatriz, parece se espelhar em obras produzidas por Jean Dubuffet e recupera o fundo que era utilizado pelo artista. Ela os traz para as suas obras no fim dos anos 70, começo dos 80, utilizando desta técnica para criar ruídos visuais e trazer ao fundo uma complexidade outra para além da figura (Fig. 29).

Já no início dos anos 80, a artista produz suas obras através de técnicas como recortes e colagens, o que permite às suas figuras conquistar uma tridimensionalidade quase humana. A artista libera seus personagens do papel e os cria diretamente em placas de madeira que são fixadas à parede, permitindo a ela trazer ao campo físico e palpável suas figurações (Fig. 30). Existe aí uma materialização do desenho, um processo muito parecido ao do artista Robert Rauschenberg quando na sua fase de Expressionismo Abstrato.¹²⁷ Há uma vontade, por parte da artista, de trazer para o real a

¹²⁶ DEMPSEY, Amy – **Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna**. p. 228.

¹²⁷ ARCHER, Michael – **Art Since 1960**. p. 11

imaterialidade do campo das ideias e pensamentos e, de certa forma, conferir-lhes o peso e a liberdade que antes não lhes eram permitidos pelos limites do papel. Assim, seus personagens, antes enclausurados pelas bordas e molduras, agora ganham liberdade nas paredes e ambientes onde são expostos. O imaterial é, agora, materializado.

5.3 Temas

5.3.1 Infância

As questões da infância, são um tema recorrente no trabalho de Maria Beatriz. No início de sua produção, o traço e as cenas figurativas desenvolvidas pela artista têm, não só pelo gesto, mas também pela estética, características que remetem à uma linguagem mais pueril. Através das produções da artista, podemos perceber a retratação de um universo infantil e sonhador que, muitas vezes, é repleto de pontos de tensão, agressividade e angústia.

Nas produções em gravura, a artista cria uma estrutura similar à das revistas em quadrinhos, Maria Beatriz insere personagens que ou tem uma aparência infantil ou são retratados de maneira quase que fantasmagórica (Fig. 31), o que remete aos medos dos primeiros anos. São seres que não se distinguem sexualmente e, em sua maioria, tem um corpo quase líquido, esfumado, sendo delimitados apenas por manchas e não por linhas. Estes personagens infantis acompanham a produção da artista que parece querer, através deles, compartilhar os desafios dos seus primeiros anos com o espectador. Há, nestes personagens, uma busca em direção à liberdade pueril perdida, uma vontade qualquer de recuperar a docilidade e sonhos de um tempo que já passou e que deixou marcas.

A artista usa de sua memória histórica e pessoal como forma de auto-conhecimento e esclarecimento. Este movimento é extremamente importante dentro de sua produção, o recurso à memória permite evidenciar e entender processos e situações passadas para garantir, assim, a existência de um

futuro onde o passado já não seja mais tão restritivo ao presente.¹²⁸ A memória, aqui, funciona como ferramenta de aprendizagem, sobre si e o universo que a cerca; sua produção é bastante humana e pessoal, já que há um trabalho intenso e visível de “reconstruir imagens desarticuladas, no sentido da sua articulação ou descomplexificação”.¹²⁹ É este movimento que Maria Beatriz realiza durante o início da sua produção, há um intenso desejo em reorganizar situações, pessoas e sensações passadas, mas que ainda a afetam no presente.

As crianças de Maria Beatriz parecem estar sempre diante de um conflito, há nelas uma força que as faz, mesmo que muito cedo, antes mesmo de virarem adultos, tomar a responsabilidade de si, o controle. Isto pode ser facilmente observado em sua série *War in My Garden* (Fig. 32), onde a artista arma suas crianças com tanques de guerra, espadas e aviões. Ali, elas parecem estar em um ambiente que não lhes é próprio, suas expressões são de adultos inseridas em um corpo de tenra idade. A discrepância deste corpo e suas ações não passam despercebidas. Dilaceram e enterram os sonhos da meninez. Para as crianças de Maria Beatriz não parece haver escapatória se não a auto preservação através da violência ou fuga.

O fundo onde são inseridas depende dos seus moldes. Algumas ganham um corpo físico e uma dimensão real através do recorte, habitam as paredes diretamente. Outras são imobilizadas pelas estruturas do quadro que tem por fundo um vermelho vivo, gritante e sensual. Este fundo direciona os nossos olhares para os personagens ali figurados que ganham uma dramaticidade outra e parecem pedir ao espectador um olhar, um julgamento a partir de sua posição corporal e gestos.

Este é outro ponto interessante dos *enfants* da artista. Alguns deles, através do modo como são reproduzidos dentro de sua figuração, ganham uma composição fortemente sexual. A mesma força que os faz segurar as armas para se defender, aparentemente os faz ganhar a maturação do corpo sexual. Algumas, através do gesto, puxam suas vestimentas, se mostram e

¹²⁸ GONÇALVES, Carla Alexandra – **Para uma Introdução à Psicologia da Arte: as formas e os sujeitos.** p. 33

¹²⁹ Ibidem.

se exibem, a criar um jogo de sedução entre elas (obras) e o espectador (Fig. 33).

Olha-las é não sair impune, sua força e sexualização, geram um desconforto do olhar, um choque. Algumas das poses nos remetem às fotografias tiradas por Lewis Carroll, autor de *Alice no País das Maravilhas*, que retratava jovens crianças em poses e situações mais maduras¹³⁰. Há, nestes trabalhos, uma busca pelas experiências da idade e, ao mesmo tempo, uma vontade em permanecer jovem, uma força emancipatória juvenil. A brutalidade existencial e a inocência são, a todo o momento, testadas ao limite (Fig. 34). Maria Beatriz brinca com antagonismos durante sua produção, choca-nos com a pureza de suas crianças e também com sua híper-sexualidade.

5.3.2 Feminino

“Não se nasce mulher, torna-se mulher”¹³¹. É a partir desta frase de Simone de Beauvoir que entramos no mundo feminino de Maria Beatriz. Este é outro ponto fortemente trabalhado nas obras da artista. Seja através do corpo infantil ou do maduro, suas mulheres demonstram um forte poder de resiliência e, ao mesmo tempo, sensibilidade. Viram a mesa do discurso patriarcal, se mostram intimamente, mas sem se tornarem vulneráveis (Fig. 35).

São mulheres que se sabem mulheres e exploram esse poder. Tem em si a confiança e a destreza que há muito tempo lhes foram negadas. Elas se mostram, se exibem, querem provocar algo no espectador que, ao observá-las, não consegue sair ileso. Há uma deslocação de poder, do masculino para o feminino. Não existe nada que suas mulheres não façam por medo, há uma transcendência que elas buscam através do corpo, gestos e atitudes. Clamam por uma libertação feminista, uma reivindicação do poder individual ao corpo feminino por elas e para elas. Vítor Serrão, em seu texto *Arte no Feminino*, explora essa questão, defendendo que:

¹³⁰ THE NEW YORKER – Lewis Carroll’s Portraiture.

¹³¹ BEAUVOIR, Simone de - O Segundo Sexo.

“a abordagem feminista da arte busca, por um lado, a vertente das mulheres enquanto objecto de observação e criação masculina [...] e, por outro, o lado das mulheres enquanto observadoras.”

E tal ponto é defendido e trabalhado pela artista por meio das suas obras, que reverte essa dinâmica e redireciona o olhar e a percepção masculina no que refere ao corpo e liberdade feminina. Maria Beatriz trabalha, por meio das suas personagens, as questões do desejo, da nudez e aprisionamento do corpo feminino pelo masculino e reverte este papel.

Muito dos trabalhos da Maria Beatriz dialogam com o início da história das mulheres na arte. Estas, ainda na Idade Média e até por volta do fim do século XIX, eram vinculadas à *arts and crafts*, modalidade que englobava a produção de tapeçarias e bordados, e tinha sua produção a cargo das mulheres da época. O fato da artista mesclar o veludo vermelho nas suas pinturas e também realizar alguns trabalhos em bordado (Fig. 36), nos remete a esta época.

A artista revela, ainda, em entrevista com Emília Ferreira, que chegou a frequentar a Casa das Mulheres, grupo formado por feministas que se reuniam para discutir assuntos ligados ao universo feminino na Holanda.

“Esses grupos eram formados por mulheres de todos os estratos sociais e de todas as idades. Pela primeira vez falei de mim com mulheres [...]. E ouvia-as contar a sua vida. Éramos iguais na nossa desigualdade.”¹³²

Essa igualdade na desigualdade, e encontro de sensações através de outras histórias e vivências, pode esclarecer o fato da artista representar mulheres continuamente em suas obras. Para além de um trabalho de cunho pessoal, Maria Beatriz explora as ideologias opressoras em relação à mulher. O sentimento de isolamento, a passividade corporal e a força e resiliência feminina, se mesclam nas produções da artista.

Em sua série *Tables*, realizada na década de 80, a artista faz a reprodução de imagens que se desenvolvem dentro do ambiente doméstico que há muito tem sido vinculado à figura feminina. Em seu livro intitulado *A Room of One's Own*, de Virginia Woolf¹³³, a autora discorre sobre a

¹³² FERREIRA, Emília – Almada-Amsterdão-Almada: Conversa de ida e volta com a pintora portuguesa Maria Beatriz.

¹³³ WOOLF, Virginia - **A Room of One's Own**.

importância de tais espaços para a liberdade e produção feminina, já que, devido ao alto custo, manter um ateliê ou um espaço de trabalho era viável apenas aos homens que possuíam mais liberdade e alternativas dentro da sociedade. Assim, a autora discorre sobre esses espaços internos que mesclam a vida privada e social; e comenta sobre a importância das mulheres terem um quarto para si onde pudessem produzir e, ao mesmo tempo, refletir acerca da sua situação como indivíduo singular e não mais viver sob o domínio do estereótipo feminino. Maria Beatriz, explora esse espaço de maneira existencial e inquisitiva; seu ser, dilui-se entre esse espaço que lhe é seguro, mas que ao mesmo tempo ainda lhe aprisiona. Mostra que ainda há um longo percurso para a libertação feminina.

Outro fator interessante dentro da produção da artista é o ato de recortar as figuras para depois as colar no papel, técnica muito usada por Maria Beatriz. A partir desta, suas figuras ganham um peso e volume que as estruturam dentro dos seus limites do quadro, que ao mesmo tempo em que as aprisiona, as liberta.

Há, em seu trabalho, para além do empoderamento e reivindicação do corpo feminino, uma dialética que transpassa os tempos e traz, à luz da contemporaneidade, elementos primários e clássicos dos primórdios do universo feminino nas artes (Fig. 37).

5.3.3 Identidade

A questão identitária acompanha toda a produção de Maria Beatriz. Nos primeiros trabalhos, podemos sentir um forte desejo para entender o que a constitui, quais seus limitantes, mentais e corporais, e quais cicatrizes a artista carrega consigo. O que lhe confere a identidade “Maria Beatriz”?

Num primeiro momento, há uma recapitulação da jornada pessoal da artista como um processo de maior compreensão de si, uma busca identitária, através da sua história e experiências. Em seus autos-retratos, a artista registra, através de símbolos como a arma, o cravo, entre outros, o que a compõe como sujeito, o que experienciou durante a sua vida, sua história. Revela a sua identidade através deles; exhibi ao espectador os seus pontos fixos, as marcas que carrega, mas, quando chega o momento de pintar-se o

rosto, recua. Como afirmou George Steiner, a produção de auto-retratos é um movimento do artista *“to achieve mastery over the forms and meanings of his very self”*¹³⁴, uma tentativa de conquistar o controle de si e de sua história.

Em um de seus primeiros autos-retratos, a artista se mostra em um espaço sem interferências, liso e branco (Fig. 38). Sua figura, lânguida, se impõe no meio da cena, o rosto, como é de costume, está escondido atrás de uma máscara de macaco. “Uma pulsão voyerista – ver sem ser visto – manifesta, no entanto, um desejo irreprimível: o de mudar de corpo, abandonar o seu na sombra”¹³⁵, mas Maria Beatriz não se abandona na sombra, se mostra em plena luz, inteira, mas esteticamente ausente. Insere símbolos que dizem mais do que um possível olhar, talvez por achar que já mostrou demais ou, talvez, por não se sentir a vontade em seu próprio corpo e história.

Conferir identidade aos corpos presentes nos autos-retratos de Maria Beatriz está a cargo do espectador. Ela oferece ao espectador os símbolos brutos do que a constitui, o que viu, viveu e sentiu; e este outro, que a observa de uma ótica também pessoal e cheia de significantes, deve lhe oferecer o rosto/identidade, delimitar lhe a face como imagina que ela seja, autorizar e confirmar – como no estádio do espelho – a sua imagem, e, consequentemente, identidade da artista.

Em certo sentido, Maria Beatriz poderia ser qualquer transeunte com uma história similar ou diferente, a assimilação dos símbolos é, obrigatoriamente, uma condição inconsciente de quem observa; entretanto, é ela, é o que a compõe como indivíduo e mulher, estes símbolos e corpo são a sua identidade, é o que faz Maria Beatriz ser quem é. E ela o é, e existe, através do olhar do outro. Este outro constitui uma parte compositora de Maria Beatriz e vice-versa.

¹³⁴ Apud. ALARCÓ, Paloma; WARNER, Malcolm - **The Mirror & The Mask: Portraiture in the age of Picasso.**

¹³⁵ ARAÚJO, Alexandra; GARCIA, Isabel Penha - **O Rosto da Máscara: A Auto-Representação na Arte Portuguesa.** p. 44

5.4 Exemplos

5.4.1 Séries

O trabalho de Maria Beatriz explora e joga com questões da memória, identidade, sexo, juventude e o outro. Nas suas produções iniciais, a artista reproduzia pequenas cenas e figurações que, a princípio, não pareciam pertencer ao mesmo ambiente, mas que constituíam uma narrativa que, por geral, evoca sentimentos como repressão, medo, desejo e infância. Dispostos de modo quase que sequencial, as pequenas cenas nos transportam para o que parecem ser pontos de tensão dentro da narrativa e vida pessoal de Maria Beatriz.

Como relatou em entrevista para a sua exposição antológica realizada no Centro de Arte Contemporânea Casa da Cerca, em 1998, o trabalho inicial de Maria Beatriz era “paralelo ao meu próprio desenvolvimento e, por isso, de certa forma, vejo-o quase como um diário”¹³⁶. Suas primeiras produções eram ambientadas em casa e evidenciam um sentimento de desgaste, isolamento e efemeridade da vida, uma busca por pertencimento individual/social entre outros sujeitos e situações (Fig. 39). Há uma vontade latente por meio de seus trabalhos de estabelecer novas relações com a realidade.

Tal modo de retratação está muito ligado aos sentimentos experienciados pela artista durante seus primeiros anos de desenvolvimento; a relação conflituante com o pai, o período de ditadura em Portugal, a necessidade de encontrar um porto seguro e compreender melhor acerca das situações que a constituíram como indivíduo. A artista faz uma regressão de situações para poder, assim, vislumbrar o passado, refletir sobre o presente e pensar o futuro.

Num de seus trabalhos iniciais, uma gravura produzida em 1968 (Fig. 40), a artista reproduz duas cenas. Numa delas habitam duas pessoas em um espaço delimitado pela cor vermelha, que preenche o fundo e dá aos personagens sua limitação corporal e uma forma fantasmagórica. Ambos

¹³⁶ BJÖRK, Cisela - **Maria Beatriz: Exposição Antológica 1973 – 1998**. p.12

parecem não querer ver algo, parecem buscar abrigo do que veem e por quem são também vistos, reclinam para trás com as mãos protegendo os olhos. Ao mesmo tempo em que um dos personagens bloqueia por completo a sua visão com as mãos, o outro, num misto de medo e desejo, bloqueia apenas um olho com a palma e permite ao outro ver o que eles tanto parecem querer evitar.

Há aqui uma disparidade entre os dois seres, a figura da esquerda se fecha por completo à experiência, enquanto o outro, que se posiciona a sua frente, vive um misto de medo e desejo: quer fugir, não ver, mas também quer ver, entender. Maria Beatriz parece querer revelar algo que lhe é proibido intensamente, mas que ao mesmo tempo lhe desperta o desejo, curiosidade. Ali, parece questionar os limites da ação e do poder, do eu e do outro. Há uma certa ousadia no personagem que tem um dos olhos livres da mão, uma ação anarquia mesclada com medo.

Essa fuga visual e corporal parece ser motivada pelo semi-rostro que habita o outro lado da obra. Reproduzidos em verde, existe um nariz e uma boca com a palavra “proibido” escrito em frente aos lábios. Os pêlos que saem das fossas nasais e também da boca, dão uma quase forma ao que seria o rosto composto por esses dois símbolos. A existência da palavra “proibido” em frente à boca, parece justificar os movimentos realizados pelos personagens ao lado que, reprimidos e assustados, buscam afastar-se. Há uma imposição de limites que provém do exterior e de outro ser.

Essa boca remete, esteticamente, à uma figura masculina. Pode representar tanto o pai, por quem sentia um alto nível de opressão, como também o movimento ditatorial que assolava Portugal comandado por António de Oliveira Salazar. Ao lado destas duas figuras masculinas e opressoras, que são representadas pela boca e pelo nariz, encontram-se as duas figuras amedrontadas de Maria Beatriz.

Tal situação, onde o medo e o desejo se encontram e criam uma aura de angústia, parecem ser um dos temas que percorrem a produção da artista. As cenas que retrata têm uma forte carga emocional e, por vezes, traumática. Através deles, imergimos no mundo particular da artista que parece querer nos revelar sua história para que ela mesma a possa se compreender melhor. O que a constitui como sujeito, o que a transformou, ao longo de sua

vida em quem ela é, as experiências pelas quais passou, são tópicos que entram em evidência e conflito durante a sua produção. Maria Beatriz busca, ao produzir, a sua essência primordial.

O vermelho, cor que acompanha a produção da artista desde o princípio, ratifica o sentimento de inquietude sentido por ela e, evidenciado pela disposição e complexidade das suas retratações, traz a carga visceral do sangue que pulsa, das cicatrizes que ainda não se fecharam e talvez, por isso, precisem ser sempre revisitadas, abertas e expostas.

Entretanto, o vermelho também serve de forte analogia ao universo feminino e ao corpo humano. O vermelho é a cor do sangue, da menstruação, da ferida que se abre para depois cicatrizar. Lembra, também, a efemeridade da existência e a proximidade da morte. Essa morte, que no caso de Maria Beatriz, parece estar intrinsecamente ligada à sua formação individual. É o morrer para, depois, renascer.

Durante seu processo, parece querer entender e depois livrar-se do seu passado para que assim consiga construir um novo futuro. Essa dualidade está sempre presente no trabalho de Maria Beatriz, seja através da mescla entre desejo e repulsa, ou também do revelar-se e esconder-se. Esse oxímoro imagético trabalhado pela artista parece uma maneira de visitar memórias dolorosas, compreendê-las no sentido da formação do eu. Durante a sua produção a artista nos introduz à personagens – na sua maioria jovens e crianças –, ambientes e símbolos que nos transportam para o que parece ser um universo íntimo, infantil e, por muitas vezes, doloroso.

As suas obras são um diário aberto, repleto de memórias, conflitos e uma vontade de apagamento de si através de situações ou objetos, podendo ser considerados “registos de uma viagem interior” como afirmou Hans Lanstaat.¹³⁷ O peso, a efemeridade e as experiências advindas da existência parecem angustiar as cenas criadas pela artista. A busca por um lugar seguro e austero, ganha corpo numa produção visceral e angustiante em certos momentos. As obras, que possuem um caráter fortemente memorioso e sexual, aliados às cores e posições em que a artista retrata seus personagens, nos sugerem um desejo e ao mesmo tempo uma repulsa de si.

¹³⁷ **Maria Beatriz: Vita Brevis**, 2002.

A Fundação Calouste Gulbenkian realizou, em 2002, no seu Centro de Arte Moderna, uma exposição fotográfica da artista que compõe a série *Vita Brevis*. Nele, a artista explora o tema «natureza morta» a partir de fotografais de vegetais e flores expostas numa mesa. Traduz e sintetiza a «natureza morta» à símbolos contemporâneos e austeros.

A simplicidade do ambiente, que geralmente é composto apenas por uma mesa disposta em frente a uma parede branca, permite que a artista brinque com as diferentes composições e formas dos alimentos, de forma a evidenciar a diferença constituinte de cada objeto/pessoa e também a solidão e cicatrizes que cada ser/objeto cria e carrega através da existência (Fig. 41).

Tais fotografias, tiradas à luz natural, registam legumes tal como estavam naquele momento, mas não nos fornecem pistas sobre o seu fim ou o caminho até ali, um *memento mori* ao natural. Dispostos em cima da mesa e, em alguns casos, cortados ao meio, os legumes exibem as suas vísceras e formas, expõem o seu interior e exterior de maneira forte e quase sexual, cada um a seu jeito, constituídos e cortados de maneiras singulares, mas dispostos juntos. Marcam a efemeridade, complexidade e as diferentes formas do existir e do estar. Demarcam a particularidade de cada elemento que juntos criam uma visão poderosa acerca da composição, disposição e existência.

Assim, nos confrontamos com uma “«natureza morta» severa e frugal que Maria Beatriz nos propõe, encenada num espaço indefinido e esvaziado de referências externas concretas”¹³⁸, o que está em evidência aqui é a presença, constituição e diferença que abarca e afeta cada um dos legumes e também cada existência humana.

A mesa volta a figurar dentro da sua série *Tables*, produzida no início dos anos 80. Aqui, ao invés da já abordada natureza morta, a artista recria o que seria a «natureza humana morta», a diluição do ser em meio às políticas sociais e isolamento (Fig. 42). O recorte da casa, evidenciado pela mesa, reflete o momento introspectivo que a artista vivia, já que passava muito tempo em casa e tinha ali o seu ateliê.

¹³⁸ FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – Maria Beatriz: *Vita Brevis* (série).

A partir da pintura de blocos de madeira compensada, a artista tira as suas figuras e formas do papel e as transpõem para o ambiente expositivo. O desenho, não mais limitado pelas bordas do papel, ganha uma alteridade outra, está inserido na dimensão do real. Ela as tira da sua casa (papel), para lhes dar vida e uma dimensão mais próxima à sua realidade. A silhueta humana se dilui neste cenário íntimo e caseiro. Há uma dose de protesto político e inconformismo que é evidenciada pela disposição dos corpos que ora constituem a mesa e ora são constituídos por elas.

Já na sua série *War in My Garden*, produzida entre os anos de 1990 a 1992, fica evidente essa necessidade latente de apagamento, conflito e recordação, com a própria história e consigo (Fig. 43). Os personagens retratados parecem estar em um conflito interno ao mesmo tempo que nos transportam para realidades passadas que, aparentemente, experienciaram e buscam superar, uma necessidade de se refazer, reinventar e perder-se de si para poder, enfim, encontrar-se.

Também é evidente o alto erotismo nas representações que, por vezes, retratam os personagens numa postura sexual, com a representação do sexo e, noutras, estes parecem, de maneira sedutora e provocatória, revelar-se para o espectador. Os personagens de Maria Beatriz parecem navegar entre o desejo de ser objeto e a vontade de se apagar com e como objetos. Buscam esta objetificação e, ao mesmo tempo, parecem fugir da mesma.

5.4.2 Auto-Retrato

Esses sentimentos e questionamentos ganham sua principal voz através dos autos-retratos. Neles, a artista, apesar de se revelar fisicamente, de sabermos que se trata dela ali, representada no auto-retrato, Maria Beatriz não delimita o seu rosto, não confere ao seu corpo a sua identidade facial.

Nos auto-retratos, Maria Beatriz se representa corporalmente passiva em relação ao espectador, quase que de maneira objetificada, como alguns de seus personagens. Suas pernas abertas, os pés descalços, os braços imóveis ao lado do corpo, mostram uma abertura e passividade para com o exterior e em relação ao outro. Entretanto, apesar de expor seu corpo, sua

identidade nunca é revelada. Seu rosto, que completaria a sua imagem identitária, está sempre encoberto. Ora pelo seu cabelo, que escorre pela frente, ou porque se retratou de costas.

É como se a artista questionasse o quê e quem lhe confere a sua identidade, buscasse a sua essência primordial. O auto-representar-se para Maria Beatriz, parece ser uma tarefa árdua e ao mesmo tempo libertadora. Árdua por não haver representação da face e libertadora também por esse motivo. A falta do rosto deixa o corpo a mercê de vontades e espelhamentos alheios e que provém de outrem.

“O auto-representar-se não é senão aceder ao abismo do sujeito subjectivo, mesmo se ‘apenas’ através do mais fugente dos rostos ou do mais clandestino dos corpos”¹³⁹, esse abismo pessoal de Maria Beatriz nos é revelado em seus autos-retratos de maneira simbólica e nunca direta. A identidade parece ficar perdida em meio a seu corpo que parece ‘clandestino’ de si mesmo. Há uma busca e uma exploração, nas suas produções, para entender o que a constitui como sujeito, mas essas respostas não vêm a partir da artista, são deixadas a cargo do espectador. Este é quem deve reconhecer e dar a identidade ao ‘corpo clandestino’ retratado na obra de Maria Beatriz.

Um exemplo disto, é o seu auto-retrato *Power grab in Wilhelminastraat*, de 2011, (Fig. 44) mesmo sem nos fornecer um rosto, a artista parece querer nos contar sobre os momentos mais importantes de sua trajetória, experiências e preferências. Os símbolos que retrata no colo são pistas que nos podem ajudar a completar o rosto que se encontra por baixo dos cabelos vermelhos e que foge a uma limitação ou retratação. Tais símbolos são uma forma indireta da artista realizar uma descrição minuciosa acerca da sua constituição subjetiva. Através da interpretação destes, Maria Beatriz parece encenar um movimento onde se revela de maneira mais subjetiva e integra, mas ainda muito indireta. Hauser, que refletiu sobre a simbologia existente na arte e seus significantes, defende que “o que parece ser obscuro no símbolo não é a ideia fundamental mas o contexto das

¹³⁹ ARAÚJO, Alexandra; GARCIA, Isabel Penha - **O Rosto da Máscara: A Auto-Representação na Arte Portuguesa**. p. 19

implicações ocultas nessa ideia”¹⁴⁰, portanto, mesmo que tais símbolos possuam um significado mais perceptível, ainda sim, precisam ser analisados à luz do percurso individual da artista.

O cravo evoca o fim da ditadura portuguesa, em 25 de abril de 1974, e remete-nos também aos tempos primários da vida da artista, onde se via reprimida e ainda morava em Portugal. A sua representação no auto-retrato pode servir como simbolismo a esses anos onde se viu e se sentiu presa, familiar e politicamente.

Outro símbolo são as batatas fritas, que tecem uma conexão com a cultura alemã, onde a artista reside desde 1970, e são um símbolo cultural da cidade. Estas também são uma referência contemporânea à pintura *The Potato Eaters* (1885), de Van Gogh. A partir desta obra do pintor holandês, a artista fritou as batatas e as dispôs em caixas como as encontradas nos *fast foods*.

A arma em seu colo, e próxima ao sexo, é um forte símbolo que escorre para alguns tópicos já trabalhados pela artista noutras produções. Por estar disposta em frente ao sexo, pode ser lida como uma representação à luta feminina para garantir o seu espaço e lugar dentro do mundo artístico, facto este que Maria Beatriz parece ter buscado ao sair de Portugal. A posse da arma no colo transpassa uma sensação de poder e auto-defesa. Parece tentar evidenciar a força conquistada durante a vida e que, em sua infância, por sentir-se reprimida, não era vivida. Deste modo, parece desfazer-se da vulnerabilidade que há muito a afligiu.

Entretanto, ao mesmo tempo que parece recuperar e ganhar uma força que há muito lhe era necessária, mas de certo modo negada, passa também fragilidade pela composição da obra. Já que, mesmo armada e protegida de outros, esconde-se atrás no cabelo que lhe cai sob a fronte. Mostra-se segura, mas também receosa de mostrar-se tal como é, de ser alvo de juízos externos.

Outra simbologia interessante são as mãos em frente à região dos olhos que podem ser interpretadas como um sinal de <produzir o que se vê/percebe>. Como se interpretasse as situações/memórias/pessoas através

¹⁴⁰ HAUSER, Arnold. **Teorias da Arte**. p. 60

do trabalho artístico, como se este, a exemplo do método catártico, fosse a maneira que a artista encontrou de 'digerir' suas percepções e crenças. Este gesto também pode ser lido como uma tentativa de *compos mentis*¹⁴¹, para domar o inconsciente e, assim, tornar-se consciente.

Existe também a questão do olhar inconsciente. Fechar os olhos, é ativar todas as outras percepções. Talvez aqui, Maria Beatriz nos queira levar até o sentimento que nutria e nutre sobre a sua trajetória. Vê-la é mais do que assimilar o seu rosto, é perceber e sentir os símbolos que a formam como ser. Tal pensamento nos remete a famosa frase do pintor romântico alemão, Caspar David Friedrich:

*"Close your bodily eye, in order that you may see your picture first with the eye of your inner spirit. Then bring that which you have seen in darkness into the light of day so that it may react on others from the outside inwards."*¹⁴²

Em seu colo também está retratado um gato que brinca com uma aranha que é segurada pela artista. O gato faz forte referência ao feminino, à sensualidade, sedução e misticismo. No Antigo Egito, por exemplo, o gato era o representante terreno da deusa Bastet; depois, na Idade Média, ganhou o título de pagão e herege junto às bruxas. Na Renascença, ganha uma visão já vinculada aos artistas devido a sua imprevisibilidade, para no século XVIII ganhar ainda outros referenciais como sensualidade e malícia. Durante o século XX é adotado pelos movimentos de *Art Nouveau* e Cubismo, que os retratam de modo a evidenciar a vida boêmia artística e também ao mistério e intimidade.¹⁴³ Entretanto, os gatos sempre foram tidos como animais tipicamente internos e caseiros, representam a delicadeza e destreza do feminino.

Aqui, a artista parece nos fazer uma analogia entre a questão do poder, a partir da relação caça e caçador. De certa forma, por ter se sentido vulnerável na primeira infância, parece revisitar este lugar de maneira que agora brinca e inverte os papéis. Agora é ela quem controla o objeto e o

¹⁴¹ *Compos mentis* é uma palavra de origem grega que significa ser capaz de pensar claramente e ter o controle e responsabilidade sobre as suas ações.

¹⁴² KIMBELL ART MUSEUM - **Guest of Honor: Three Masterpieces by Caspar David Friedrich.**

¹⁴³ ARTNEWS – **The many meanings of the cat in art.**

sujeito; de certa forma, tem o controle externo de si e de outros sem perder a sua intimidade e feminilidade.

Na beira da saia a artista pinta uma carta onde escreve “A retomada de poder em *Wilhelminastraat*” sendo *Wilhelminastraat* a rua onde a artista reside atualmente. Com forte referência ao filme *A Tomada de Poder por Luís XIV*, de Rossellini, a artista nos revela a sensação que possui, atualmente. Depois de sair de Portugal e levar uma vida transeunte a procura de si e de conexões, tentando entender o que a existência fez de si, chega o momento onde ela se sente no poder.

Isto fica ainda mais forte em significado quando aliado à coroa que a artista usa no auto-retrato. A coroa, símbolo da monarquia e poder, faz alusão a essa sensação que conquistou em *Wilhelminastraat* e também serve de forte referência à monarquia Portuguesa. Fora de seu país de origem, conseguiu encontrar o poder e força que tanto buscou durante seus anos de peregrinação e estudos. A obra nos remete para a série do artista português Costa Pinheiro, “Os Reis”, de 1966, onde o autor realiza uma série retratos a partir das personalidades dos reis portugueses, os retratando de forma irônica e amórfica.¹⁴⁴

Apesar de não se pintar o rosto, parece evidenciar todas as características o que nele habitam: a força (arma), o seu passado em Portugal (cravo e coroa), o novo futuro (batatas fritas), a memória e conquista (carta) e o mistério feminino (gato).

Em outro auto-retrato, *Self-portrait with broad shoulders* (Fig. 45), de 1997, a artista, diferentemente deste último de 2011, se retrata nua e de costas. Imersa em um fundo vermelho produzido a partir da pintura do veludo, dispõe o seu corpo de pernas abertas, braços para trás e o cabelo amarrado. Há, em tais gestos, uma forte carga de passividade que se contrasta fortemente com o fundo vermelho. Passividade e força se encontram e disputam entre si.

O fato da artista se retratar de costas também é interessante no sentido que pode ser interpretada como um “olhar para o passado”, ou como esse passado a faz sentir vulnerável e, em certo sentido, ausente de si. Há

¹⁴⁴ RAIZ E UTOPIA – A Força do Ato Criador.

aqui uma sensação de desligamento e entrega, tanto à sua história, como também ao olhar do espectador. Para além do seu corpo sentado em uma cadeira, não há quaisquer outros símbolos que dêem a entender a identidade da mulher que está ali representada.

O vermelho, como é comum e quase obrigatório em seu trabalho, contorna e evidencia o corpo. Fora de si existem ruídos de cor; a textura do veludo vermelho, pintado na parte de trás, e a cor lisa que complementa o seu corpo, criam um forte embate. Há a sensação de que, fora de si, através da textura da cor do fundo, existem ruídos, caos e cicatrizes e, dentro de si, apesar da intensidade da cor vermelha, parece reinar uma paz que combate essa perturbação externa. Uma entrega de si para si.

5.5 Biografia Maria Beatriz

1940

Nasce em Lisboa.

1958-61

Frequenta o Curso de Biologia na Faculdade de Ciências de Lisboa.

Decide dedicar-se às Artes Plásticas.

1961-62

Inicia o 1º ano de Pintura na Escola de Belas Artes de Lisboa que abandona quando estoura a greve estudantil.

Sai de Portugal, deixando definitivamente a casa paterna.

Permanece em Londres até Setembro de 1963.

1964

Inicia-se em gravura em metal na Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, onde frequenta o seminário orientado por S.W. Hayter.

1965

Curso de gravura em metal, na mesma Sociedade, orientado por Rossini Perez.

Conquista o 1º Prémio de Pintura na Exposição de Outubro, realizada na Sociedade Nacional de Belas Artes.

Parte para Paris.

1966-68

Bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian, em Paris, onde trabalha com S.W. Hayter no Atelier 17.

Os acontecimentos de Maio 68 tem um efeito profundo, quer na sua vida pessoal, quer no seu trabalho.

1970

Instala-se na Holanda.

Trabalha como impressora na Galeria Printshop, em Amesterdão. Imprime para David Hockney e Jim Dine.

1971-73

Frequenta a Escola de Belas Artes de Roterdão. Obtém o Diploma em Pintura e Artes Gráficas.

Prémio Estímulo, da Rotterdamse Kunststichting.

Trabalha em serigrafia na Academia Livre de Haia.

1974

Viagem ao México subsidiada pelo Ministério de Cultura.

Começa a leccionar Gravura em Metal na Academia Livre de Haia (-1987).

1975-76

Continua a trabalhar em serigrafia.

1977

Subsídio para trabalhar em poliéster.

1978-80

Bolsa do Ministério Holandês da Cultura para pintar.

1980-87

Subsídio B.K.R. do governo holandês para as Belas Artes.

1983

Começa a trabalhar com a Galeria Asselyn, em Amesterdão.

1985

Trabalha, até 1987, na produção da série "*La tierra es lo probable paraíso perdido*" (Garcia Lorca).

1988

Ensina Desenho e Pintura na Academia Livre de Haia (-1990). 1990 Começa a trabalhar na série "A Guerra No Meu Jardim" (-1992).

1990-1992

Trabalha na série "A Guerra No Meu Jardim".

1993-94

Trabalha na série "*Le rouge me monte aux lèvres*" (De Vermelho).

Edita um livro de artista, *Maria Beatriz Works*.

1996

Desenvolve uma série de retratos da poetisa Florbela Espanca para a exposição "Évora à luz holandesa".

1997-98

Começa a trabalhar com a Galeria Palmira Suso, Lisboa.

1999

A partir deste ano até 2002 desenvolve a série "*Vita Brevis*".

2002

Dedica-se à pintura até 2005.

2006

Desenhos a partir do poema "Layla e Majnun" (Poeta Nizami-séc.12).

Continua a pintar e a fotografar.

2007-08

Começa a trabalhar na série "*Oisive jeunesse à tout asservie...*" (A. Rimbaud)

2009

Começa a trabalhar com a Galeria Ratton, em Lisboa.

Atualmente, vive e trabalha em Amesterdão.¹⁴⁵

5.6 Currículo Expositivo Maria Beatriz

1983

Começa a trabalhar com a Galeria Asselyn, em Amesterdão.

1985

Expõe a série "La tierra es lo probable paraíso perdido" (Garcia Lorca) no *Museum of Modern Art of Arnhem*.

Expõe na Galeria Asselyn duas séries de desenhos: "Uma vida à beira-mar" e "*La mer-mère-amère*".

1995

Realiza uma pequena retrospectiva do seu trabalho na Holanda em Uden.

1997-98

Expõe parte dos seus trabalhos realizados nos anos 80 na *Kunstuitleen KNSM-eiland*, em Amesterdão.

Exposição Antológica (1973-1998) no Centro de Arte Contemporânea - Casa da Cerca, em Almada.

¹⁴⁵ Informações cedidas pela Galeria Ratton, Lisboa, e atualizadas segundo informações encontradas no site da artista.

1998

Expõe a série "De Vermelho" na Galeria Palmira Suso, Lisboa.

1999

Expõe a instalação "Batatas, meu amor" na Galeria Diferença, Lisboa.

2000

Expõe parte das pinturas da série acima mencionada na Galeria Palmira Suso.

2002

Expõe as fotografias e objetos pertencentes à série "*Vita Brevis*" no Centro de Arte Moderna J. Azeredo Perdigão, na Fundação Calouste Gulbenkian.

2003

Expõe a série "*Vita Brevis*" na *Kunsttuitleen KNSM-eiland*, em Amesterdão.

2004

Expõe a série "*Vita Brevis*" no Centro Cultural Calouste Gulbenkian em Paris.

2009

Expõe a série "Oisive jeunesse, à tout asservie...", na Galeria Ratton Ceramicas, Lisboa.

Expõe a instalação "*Vondelparkstudies*" (fotos e desenhos) na Galeria 59, Amesterdão.

2011

A Galeria Ratton em colaboração com a Fundação Casas de Fronteira e Alorna, inaugura a exposição "Oisive jeunesse, à tout asservie..." (A. Rimbaud), complementada com outros trabalhos, no Centro de Artes e Cultura de Ponte de Sôr.

2012

Expõe "Os Comedores de batatas" no Museu da Electricidade. Cinzeiro 8,

Lisboa.

Expõe “Alguém disse” (azulejo, desenho, pintura) na Galeria Ratton, Lisboa.

2016

Expõe “Calendário” na Galeria Ratton, Lisboa, com texto de Octavio Paz.

Expõe “Trabalho de casa 1960-2013” na Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, Almada (colaboração com Galeria Ratton).

2017

Lusoscopie – iniciativa colectiva em Paris, com organização da Embaixada Portuguesa e o Instituto Camões - Galeria Álvaro Roquette/Pedro Aguiar Branco, Paris (colaboração com Galeria Ratton).

2018

Expõe *Winter Tontoonstelling* na *Kunstzaal Grave*, na Holanda, com curadoria de John Loose.

6. Conclusão

A presente dissertação começou com a intenção de investigar e entender a auto-percepção através do auto-retrato, mas teve, durante a sua pesquisa e elaboração, uma intensa e agradável surpresa: toda obra é um auto-retrato.

O universo de Maria Beatriz atravessou-me, levou-me a lugares para onde eu não imaginava ir ou pesquisar, mudou os rumos e, como na vida, fez renascer uma outra meta que agora se encontra aqui elaborada de como a existência influencia, atravessa e deixa marcas internas e externas no sujeito, e o que este, nesse papel passivo-agressivo, faz com essas marcas.

Iniciei o trabalho realizando um levantamento da situação das mulheres no desenvolvimento da história da arte. De lá, segui para um breve estudo do auto-retrato feminino, na busca de esclarecer como esta técnica se desenvolveu e se libertou, junto às mulheres, de padrões, ideologias rasas e formas clássicas.

Munido de tais informações, caminhei em direção ao estudo da constituição, subjetividade e identidade do sujeito, acabando por deparar-me com a teoria do *Estádio do Espelho* de Lacan. Ali tive outra surpresa: a problemática do outro. Este ser para quem Maria Beatriz se revela, encanta, assusta e fascina, mas que também autoriza, valida e constitui. Ela e todos nós.

O trabalho de Maria Beatriz pode ser lido como uma representação do crescimento do poder da mulher no campo social e das artes plásticas; para além de uma visceral reivindicação do corpo feminino e sua história constituinte.

Há, em toda a sua produção artística, uma defesa em relação à sua história pessoal; como ser existente, mulher, artista e sobrevivente. A sua produção acompanha a sua narrativa individual, experiências e cicatrizes. Explora, sem medos, mas, por vezes, com certo temor, o que a define, limita e influencia.

O outro, sujeito que observa, o *voyeur* de sua obra, é parte constituinte, é sentido, mas não estrutura. É, acima de tudo, um ser influenciável. Os indivíduos existentes durante a narrativa real e ímpar de

Maria Beatriz, estes sim, formam, ajudam a constituir, castram, mas logo são os castrados, intimidados através da resiliência e força da artista.

O sujeito externo, que observa a sua obra é provocado, a artista se mostra, a partir de todos os ângulos: aberta, solitária, ao pé da cadeira, de costas, com máscaras e de frente. Em todas presente, mas, antagonicamente, ausente. Fornece pistas para que, este, a sinta e a perceba a partir de suas experiências. Vislumbrar sua obra é não sair impune. O que pesa nessa percepção individual é justamente o ser em si, unicidade. Os fatores constituintes do sujeito que observa, as experiências, crenças, entre outras características identitárias, são o peso primário e inconsciente que culminam num julgamento e fruição através das obras da artista.

Apesar disso, desse descontrole de significados fixos e pessoais, da pluralidade de leituras, opiniões e percepções, em todas as obras, Maria Beatriz perdura. Seja através de símbolos, de seu corpo, ações ou espaçamento. Está ali, presente. “Os espelhos, são muitos”¹⁴⁶ e ela também. A essência é multifacetada, explorada, revisitada, aberta e fechada.

Maria Beatriz é a criança que busca abrigo, a mulher que reivindica o seu corpo, que vislumbra o passado e não o usa como limitante para o futuro. Ela é todos os seus personagens, figuras, corpos, objetos, luz e sombra.

Seu trabalho ratifica o quanto as experiências vividas e a existência ainda são o fator constituinte do sujeito e resultam numa narrativa e produção pessoal. “O tempo é irrealizável”¹⁴⁷, deixa marcas, trespassa, afeta, muda, constitui, mata e renasce. E é isso que vemos no trabalho de Maria Beatriz, esse eterno retorno do ver, rever, entender e ser. Sempre mutante.

Como em *A Náusea*, de Sartre¹⁴⁸, há qualquer coisa na produção de Maria Beatriz que precisa de uma digestão, assimilação através da ação produtiva, da catarse. Uma recuperação de significados a partir de acontecimentos existenciais banais ou marcantes. É o desconforto presente em diversas relações do cotidiano, dos acontecimentos que permeiam a

¹⁴⁶ ROSA, João Guimarães – O Espelho.

¹⁴⁷ Frases da peça “Viver sem Tempos Mortos” com Fernanda Montenegro, inspirada na correspondência de Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre.

¹⁴⁸ SARTRE, Jean-Paul - **A Náusea**.

existência de um ser e das marcas que deixam; que moldam, subtraem e somam.

Somos o conjunto de tudo o que vemos, vivemos, sentimos e percebemos. Assim, essas marcas estão presentes em todos os nossos atos. São transferidos inconscientemente. Fazêmo-lo através do ato catártico, não só na arte, mas através do fato de sermos humanos, vivos, pensantes. Artisticamente falando, essa transferência catártica é de extrema necessidade, é o motor invisível que sustenta a produção artística. É uma digestão existencial, perceptiva e visual. O que sobra tirando o resto? É o que Maria Beatriz nos mostra. É a cicatriz existencial que assume uma forma física, humana e de mulher.

A percepção de Maria Beatriz é de mulher, nascida durante a ditadura, independente, fugaz, mas resistente e permanente. Como, assertivamente defendido por Caetano Veloso em sua canção “Reconvexo”, “quem é recôncavo não pode ser reconvexo”. Somos todos recôncavos, a cave profunda, a gruta feminina, o âmago pessoal. O singular. Assim, jamais poderemos ser a amplidão, o todo, todos. O sujeito é, em si, um todo e todos, mas individual. O ímpar dos pares.

Nota: De referir ainda a intenção de enviar à artista um conjunto de perguntas em forma de entrevista que esperava que esclarecesse algumas questões que a formulação da tese me suscitaram. Infelizmente, não foi possível realizar tal entrevista devido a indisponibilidade de Maria Beatriz para tal.

7. Referências Bibliográficas

Livros

- ADORNO, Theodor W. – **Experiência e Criação Artística**. Lisboa: Edições 70, 2003. ISBN: 972-44-1153-2.
- ALARCÓ, Paloma; WARNER, Malcolm - **The Mirror & The Mask: Portraiture in the age of Picasso**. Madrid: Yale University Press, 2007. ISBN 978-84-96233-43-0
- ARAÚJO, Alexandra; GARCIA, Isabel Penha - **O Rosto da Máscara: A Auto-Representação na Arte Portuguesa**. 1ª ed. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994. ISBN: 972-95983-9-2.
- ARCHER, Michael – **Art Since 1960**. 2ª edição. Londres: Thames & Hudson, 2012. ISBN: 978-0-500-20351-4
- ARNHEIM, Rudolf – **Para uma Psicologia da Arte: Arte e Entropia**. 1ª edição. Lisboa: Dinalivro, 1997. ISBN: 972-576-119-7.
- ASSIS, Machado de - **Contos: uma ontologia – Volume I**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, 2ª edição. Pg. 401-410.
- BEAUVOIR, Simone de - **Balanço Final**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1983.
- BEAUVOIR, Simone de - **O Segundo Sexo**. 2ª edição, Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BERGER, John – **Modos de Ver**. 3ª edição. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016. ISBN: 978-84-252-2892-6.
- BONNET, Sabine Melchior – **História do Espelho**. 1ª edição. Lisboa: Orfeu Negro, 2014. ISBN: 978-989-8327-58-1.
- BORZELLO, Frances – **Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits**. 2ª edição. Londres: Thames and Hudson, 2016. ISBN 978-0500239469.
- CHADWICK, Whitney; ADES, Dawn - **Mirror Images: women, surrealism, and self-representation**. Cambridge: The MIT Press, 1998. ISBN 0-262-53157-7
- CHADWICK, Whitney – **Women, Art, and Society**. 5ª edição. Londres: Thames and Hudson, 2012. ISBN 978-0500204054. Pg, 385

- COELHO, José Ramos – **De Narciso a Édipo: a criação do artista**. 1ª edição. Natal – RN: Editora EDUFRN, 2005. ISBN: 857273175X. Pg. 13
- DEMPSEY, Amy – **Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna**. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2010. ISBN 978-85-7503-784-3 Pg. 221.
- ESTEVAM, Carlos – **Freud: vida e obra**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. ISBN 9788521904090
- FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan – **Art in Modern Culture**. 2ª ed. Londres: Phaidon Press, 1994. ISBN 9780714828404.
- FREUD, Sigmund – **Art and Literature**. 1ª edition. Stanford University Press, 1997. ISBN 978-0804729734
- GIDDENS, Anthony - **Modernidade e Identidade Pessoal**. 2ª edição. Oeiras: Celta Editora, 1997. ISBN 972-8027-73-7.
- GONÇALVES, Carla Alexandra – **Para uma Introdução à Psicologia da Arte: as formas e os sujeitos**. 1ª edição. Lisboa: Edições 70, 2018. ISBN 978-972-44-2064-6.
- GROSENICK, Uta – **Mulheres Artistas nos Séculos XX e XXI**. Taschen, 2002. ISBN: 3-8228-1730-9.
- HALL, James – **The Self-Portrait: A Cultural History**. 1ª edição. Londres: Thames & Hudson, 2014. ISBN 978-0-500-29211-2.
- HAUSER, Arnold – **Teorias da Arte**. Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- HEARTNEY, Eleanor – **Art & Today**. 2ª edição. London: Phaidon Press Limited, 2010. ISBN 978-0-7148-4514-2 Pg. 352.
- JAMES, Andrew; JAMES, Paul – **Painting Self-Portraits**. 1ª edição. Londres: The Crowood Press, 2015. ISBN 978-1-78500-049-2. Pg 11
- KELLNER, Douglas – Popular culture and the construction of postmodern identities. In **Modernity & Identity**. Oxford: Blackwell, 1992. ISBN 0-631-17585-7. Pg. 141 – 177.
- KENDLER, Howard H. – **Introdução à Psicologia**. 4ª ed. - Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978. Pg. 876
- LACAN, Jacques – **Escritos**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. Pg 96-103.
- LEANDRO, Sandra; SILVA, Raquel Henriques da – **Mulheres Escultoras em Portugal**. 1ª edição. Lisboa: Caleidoscópio, 2017. ISBN: 9789896584351

- LINKER, Kate – **Love For Sale**. 1ª edição. New York: Charles Miers, 1990. ISBN 0-81092651-2. Pg. 60
- MANSFIELD, Nick – **Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway**. 1ª edição. Nova York: NYU Press, 2000. ISBN 978-0814756515. Pg. 38
- MARTIN, Raymond – **The Rise and Fall of Soul and Self: An Intellectual History of Personal Identity**. 1ª edição. New York: Columbia University Press. 2008. ISBN 978-0231137454. Pg. 20
- MELO NETO, J. C. João Cabral de Melo Neto - **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. Pg. 224
- PALLA, Maria José – A Melancolia do Auto-Retrato. In **Arte & Melancolia**. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2011. ISBN 978-989-95291-4-4. Pt. III, p. 231–237.
- ROSA, João Guimarães – O Espelho. In: ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa: Ficção Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. P. 437-442.
- SARTRE, Jean-Paul - **A Náusea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- SERRÃO, Vítor – **Arte no Feminino**. Lisboa: Academia de Ciências de Lisboa, 2017. ISBN: 978-972-623-341-1.
- VASARI, Giorgio – **The Lives of the Artists**. London: Oxford University Press, 1991. ISBN: 0-19-283410-X
- ZUIDERVAART, Lambert; HUHN, Tom – **The Semblance of Subjectivity: Essay's in Adorno's Aesthetic Theory**. The MIT Press, 1997. ISBN: 0-262-08257-8.

Fontes Digitais

- ANTENA 2 – **Maria Beatriz**. [Em linha]. Lisboa: RTP. [Consult. 01 Out 2018]. Disponível em: https://www.rtp.pt/antena2/cultura/maria-beatriz-ate-29-janeiro_3493
- ARTNEWS – **The many meanings of the cat in art**. [Em linha]. New York: Sarah P. Hanson. [Consult. 15 Out. 2018]. Disponível em: < <http://www.artnews.com/2007/06/01/goddess-hunter-consort-thief/>>

- CHAMBERLAIN, Misti - **They Aren't in the History Books: Women Artists in History**. [Consult. 13 Set. 2018].

Disponível em: <https://unionpenumbra.org/article/they-arent-in-the-history-books-women-artists-in-history/>

- ENSINA RTP – **O ideal feminino do Estado Novo**. [Em linha]. Lisboa: RTP. [Consult 05 Ago. 2018]. Disponível em: <http://ensina.rtp.pt/artigo/o-ideal-feminino-do-estado-novo/>

- ESQUERDA.NET - Crise de 1962: como a ditadura perdeu os estudantes. [Em linha]. Lisboa: Jorge Costa. [Consult 11 Ago. 2018]. Disponível em: <<https://www.esquerda.net/artigo/crise-de-1962-como-ditadura-perdeu-os-estudantes/22462>>

- FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – **Maria Beatriz**. [Em linha]. Lisboa: Inês Gomes. [Consult 13 Jul. 2018]. Disponível em: <<https://gulbenkian.pt/museu/artist/maria-beatriz/>>

- FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – **Maria Beatriz: Vita Brevis (série)**. [Em linha]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. [Consult. 12 Out. 2018]. Disponível em: < https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/vita-brevis-serie-150684/>

- GAJEWSKI, Camille – **A Brief History of Women in Art**. [Consult. 18 Set. 2018]

Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-history-basics/tools-understanding-art/a/a-brief-history-of-women-in-art>

- HISTÓRIA DE PORTUGAL – **Portugal e a Ditadura Salazarista**. [Em linha]. Portugal. [Consult. 05 Ago 2018]. Disponível em: <http://www.historiadeportugal.info/portugal-e-a-ditadura-salazarista/>

- KIMBELL ART MUSEUM - **Guest of Honor: Three Masterpieces by Caspar David Friedrich**. [Em linha]. Fort Worth: Kimbell Art Museum. [Consult. 14 Out. 2018]. Disponível em: < <https://www.kimbellart.org/exhibition/guest-honor-three-masterpieces-caspar-david-friedrich>>

- KINSELLA, Ana – Reflections on the Meaning of Red in Art, Fashion and Film. **Another Magazine**. [Em linha]. London: Ted Stansfield. [Consult. 13 Jan. 2019] Disponível em: <http://www.anothermag.com/fashion-beauty/9312/reflections-on-the-meaning-of-red-in-art-fashion-and-film>

- KUNSTZOLDER – **New Hague School**. [Em linha]. Bélgica: Kunstzolder. [Consult. 18 Set. 2018] Disponível em: <http://www.kunstzolder.be/en/movement/new-hague-school>
- NOCHLIN, Linda – **Why Have There Been No Great Women Artists**. [Em linha]. [Consult. 05 Ago. 2018]. Disponível em: http://davidrifkind.org/fiu/library_files/Linda%20Nochlin%20%20Why%20have%20there%20been%20no%20Great%20Women%20Artists.pdf
- PASTOUREAU, Michel – **The Red of Painters**. [Em linha]. Paris: The Paris Review. [Consult. 20 Jan. 2019]. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/blog/2017/02/14/the-red-of-painters/>
- RAIZ E UTOPIA – **A Força do Ato Criador**. [Em linha]. Lisboa: Ana Ruepp. [Consult. 16 Out. 2018]. Disponível em: <<https://e-cultura.blogs.sapo.pt/a-forca-do-ato-criador-406544>>
- THE NEW YORKER – **Lewis Carroll's Portraiture**. [Em linha]. New York: Andrea Danhoed. [Consult. 24 Out. 2018]. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/lewis-carrolls-portraiture>>
- WOOLF, Virginia - **A Room of One's Own**. [Em linha]. Paris: Feed Books. [Consult. 12 Dez. 2018]. Disponível em: <http://seas3.elte.hu/coursematerial/PikliNatalia/Virginia_Woolf_-_A_Room_of_Ones_Own.pdf>.

Teses

- AZEVEDO, Ana Beatriz de – A Importância do Outro na Construção do Eu. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. 2015. Tese de Mestrado.

Revistas

- ARISTÓTELES. Poética. 2ª edição. São Paulo: ArsPoetica, 1993. Apud QUEIROZ, Álvaro – Sobre o conceito de catarse na poética de Aristóteles. Revistas Entrelinhas - CESMAC. Vol. 1, nº 1 (2013). [Consult. 11 Set. 2018]. Disponível na internet: <http://revistas.cesmac.edu.br/index.php/entrelinhas/article/view/214>

- BELINTANI, Giovani – Histeria. Periódicos Eletrônicos em Psicologia. Vol. 4, nº 2 (2003). [Consult. 11 Set. 2018].

Disponível na internet:
<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1676-73142003000200008> ISSN 1676-7314

- CASA DA ACHADA: Centro Mário Dionísio – Exposição: um grande comício de sem palavras. Casa da Achada [Em linha]. 2018. [Consult. 06 Ago 2018].

Disponível na internet:
http://www.centromariodionisio.org/Imagens_historial/expgap.pdf

- FERREIRA, Emília – Almada-Amsterdão-Almada: Conversa de ida e volta com a pintora portuguesa Maria Beatriz. Faces de Eva: Estudos sobre a Mulher. Nº 37 (2017). [Consult. 18 Set. 2018].

Disponível na internet:
http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-68852017000100012&lng=es&nrm=iso&tlng=pt. ISSN: 0874-6885

- GRECO, Musso – Os Espelhos de Lacan. Opção Lacaniana [Em Linha]. Ano 2. nº 6 (2011). [Consult. 07 Jun. 2018]. Disponível internet:
http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_6/Os_espelhos_de_Lacan.pdf
ISSN: 2177-2673

- PRADO, Antonia Claudete A. L. – O estádio do espelho, o narcisismo e o Outro. Instituto Trianon de Psicologia. 2009. [Consult. 07 Ago. 2018]
Disponível em: <https://www.scribd.com/document/246489668/O-Estadio-Do-Espelho-o-Narcisismo-e-o-Outro>

- QUEIROZ, Álvaro – Sobre o conceito de catarse na poética de Aristóteles. Revistas Entrelinhas - CESMAC. Vol. 1, nº 1 (2013). [Consult. 11 Set. 2018].
Disponível em:

<<http://revistas.cesmac.edu.br/index.php/entrelinhas/article/view/214>>

- RAMOS, Artur - O Auto-retrato como consciência da duração. **Revista: Estúdio**. ISSN: 1647-6158. Vol. 1, nº 2, p. 131.

Vídeo

- DUNKER, Christian – O método catártico [Registo vídeo]. São Paulo: Lucas Buli, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C2Ky48gFSqM>

Catálogos

- BJÖRK, Císla - **Maria Beatriz: Exposição Antológica 1973 – 1998**. 1ª edição. Almada: Casa da Cerca, 1998. ISBN: 972-8392-52-4.
- FIGUEIREDO, Maria Rosa – Introdução *In Do Outro Lado do Espelho*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017. ISBN: 978-989-8758-42-2. Pg. 13-17.
- **Maria Beatriz: Vita Brevis**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. ISBN: 972-635-139-1
- **Trabalho de Casa (1960 – 2013)**. Lisboa: Casa da Cerca e Galeria Ratton. 2016

7.1 Referências de Imagens

Fig. 1: Rosa Bonheur - *Le Marché aux chevaux* (1853)

Disponível em: Lankaart.org | <http://www.lankaart.org/article-rosa-bonheur-le-marche-aux-chevaux-de-paris-1853-123832757.html>

Fig. 2: Angelica Kauffmann - *Self-portrait* (1770)

Disponível em: National Portrait Gallery | <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw03540/Angelica-Kauffmann>

Fig. 3: George Romney - *Mary Moser* (1770)

Disponível em: National Portrait Gallery | <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw69339/Mary-Moser>

Fig. 4: Gwen John – *Self-portrait* (1902)

Disponível em: TATE | <https://www.tate.org.uk/art/artworks/john-self-portrait-n05366>

Fig. 5: Suzanne Valadon – *Self-portrait* (1931)

Disponível em: AKG Images I <https://www.akg-images.com/archive/Self-portrait-with-naked-breasts-2UMDHUNEYDWA.html>

Fig. 6: Ticiano - Vênus de Urbino (1538)

Disponível em: WikiArt I <https://www.wikiart.org/pt/ticiano/venus-de-urbino-1538>

Fig. 7: Velázquez - Vênus ao Espelho (1647)

Disponível em: História das Artes I <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/venus-ao-espelho-velazquez/>

Fig. 8: Goya - *La maja Desnuda* (1790)

Disponível em: La Factoria Historica I <https://factoriahistorica.wordpress.com/2012/05/02/la-maja-desnuda/>

Fig. 9: Manet – Olympia (1863)

Disponível em: História das Artes I <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/olympia-edouard-manet/>

Fig. 10: Marie Laurecin – *Group of Artists* (1908)

Disponível em: The Art History Project I <https://arthistoryproject.com/artists/marie-laurencin/group-of-artists/>

Fig. 11: Gluck – *Self-portrait* (1925)

Disponível em: Pinterest I <https://www.pinterest.co.uk/pin/556616835186613564/>

Fig. 12: Cindy Sherman - *Untitled #216* (1989)

Disponível em: MOMA I <https://www.moma.org/collection/works/50744>

Fig. 13: Barbara Kruger - *Untitled (Your body is a battleground)* (1989)

Disponível em: The Broad I <https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>

Fig. 14: *Guerrilla Girls* (1989)

Disponível em: TATE | <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>

Fig. 15: Guda – *Self-portrait letter D* (Séc. XII)

Disponível em: Pinterest |

<https://br.pinterest.com/pin/563653709594341853/?lp=true>

Fig. 16: Jan Van Eyck – *Homem do Turbante Vermelho* (1433)

Disponível em: História das Artes | <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-homem-de-turbante-jan-van-eyck/>

Fig. 17: Sofonisba Anguissola – *Self-portrait* (1545)

Disponível em: Wix | <http://robertewell.wixsite.com/sofonisba/page2>

Fig. 18: Sofonisba Anguissola – *Self-portrait* (1554)

Disponível em: Wix | <http://robertewell.wixsite.com/sofonisba/page2>

Fig. 19: Catharina Van Hemessen – *Self-portrait* (1548)

Disponível em: Artsy | <https://www.artsy.net/artwork/catharina-van-hemessen-self-portrait>

Fig. 20: Elisabetta Sirani – *Self-portrait* (1660)

Disponível em: Curiator | <https://curiator.com/art/elisabetta-sirani/self-portrait-1>

Fig. 21: Maria Beatriz – *Retrato de Família* (1974)

Imagem cedida pela Galeria Ratton.

Fig. 22: Maria Beatriz – *Retrato* (1974)

Imagem cedida pela Galeria Ratton.

Fig. 23: Ticiano - *La Schiavona* (1510)

Disponível em: The Spectator | <https://www.spectator.com.au/2017/11/the-advantages-of-turning-down-the-colour-knob-monochrome-reviewed/>

Fig. 24: Maria Beatriz - Estudo do 'Retrato de Giovanni de' Medici quando criança' (1974)

Imagem cedida pela Galeria Ratton.

Fig. 25: Agnolo Bronzino - *Giovanni de' Medici as a Child* (1545)

Disponível em: Wikipedia |

https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Giovanni_de%27_Medici_as_a_Child

Fig. 26: Maria Beatriz – Sem título (2016)

Disponível no catálogo “Trabalho de Casa (1960 – 2013)” realizado pela Casa da Cerca e Galeria Ratton em 2016.

Fig. 27: Maria Beatriz – Sem título (2016)

Imagem cedida pela Galeria Ratton.

Fig. 28: Maria Beatriz – IX (1966)

Disponível em: Gulbenkian | https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/ix-140562/

Fig. 29: Maria Beatriz – Retrato I (2011)

Imagem cedida pela Galeria Ratton.

Fig. 30: Maria Beatriz – Mesa de Cozinha (1981)

Imagem cedida pela Galeria Ratton.

Fig. 31: Maria Beatriz – Sem título (1968)

Disponível em: Gulbenkian | https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/p-medo-i-o-espelho-1967-155258/

Fig. 32: Maria Beatriz – Brinquedos à guerra (1990-92)

Imagem cedida pela Galeria Ratton.

Fig. 33: Maria Beatriz – The Target (1992)

Disponível em: Maria Beatriz I <http://www.mariabeatriz.nl/series-war-in-my-garden.html>

Fig. 34: Maria Beatriz – Sem título (2008)

Disponível no catálogo “Trabalho de Casa (1960 – 2013)” realizado pela Casa da Cerca e Galeria Ratton em 2016.

Fig. 35: Maria Beatriz – Sem título (2015)

Disponível no catálogo “Trabalho de Casa (1960 – 2013)” realizado pela Casa da Cerca e Galeria Ratton em 2016.

Fig. 36: Maria Beatriz – Sem título (1993)

Disponível no catálogo “Trabalho de Casa (1960 – 2013)” realizado pela Casa da Cerca e Galeria Ratton em 2016.

Fig. 37: Maria Beatriz – Sem título (2016)

Disponível em: Maria Beatriz I <http://www.mariabeatriz.nl/series-calendar.html>

Fig. 38: Maria Beatriz – Auto-retrato (1974)

Imagem cedida pela Galeria Ratton.

Fig. 39: Maria Beatriz – Table (1980)

Disponível em: Maria Beatriz I <http://www.mariabeatriz.nl/serie-tables.html>

Fig. 40: Maria Beatriz – Sem título (1968)

Disponível em: Gulbenkian I https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/stitulo-1968-155270/

Fig. 41: Maria Beatriz – Vita Brevis (2000)

Disponível em: Gulbenkian I https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/vita-brevis-serie-150684/

Fig. 42: Maria Beatriz – Natureza Morta (1981)

Disponível no catálogo “Trabalho de Casa (1960 – 2013)” realizado pela Casa da Cerca e Galeria Ratton em 2016.

Fig. 43: Maria Beatriz – War in My Garden (1991)

Disponível em: Maria Beatriz I <http://www.mariabeatriz.nl/series-war-in-my-garden.html>

Fig. 44: Maria Beatriz - Power grab in Wilhelminastraat (2011)

Imagem cedida pela Galeria Ratton.

Fig. 45: Maria Beatriz - Self-portrait with broad shoulders (1997)

Disponível em: Maria Beatriz I <http://www.mariabeatriz.nl/series-in-red.html>